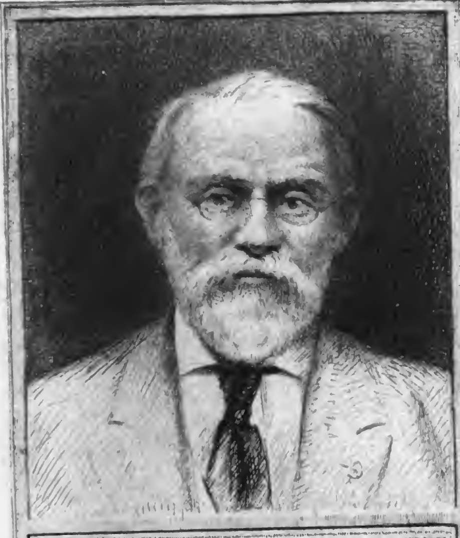
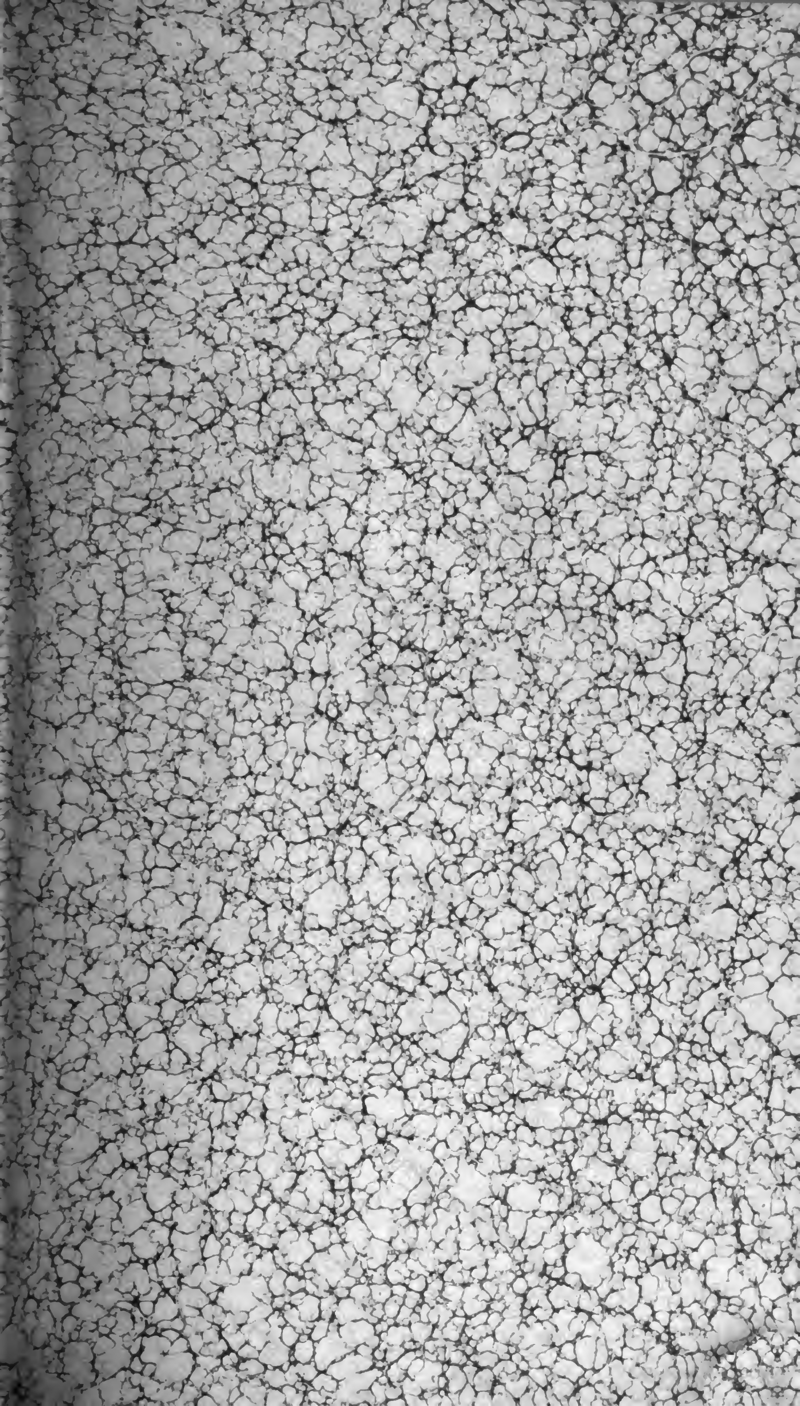




# CAECILIA

*eine Zeitschrift*

für die

**musikalische Welt,**

herausgegeben

von einem Vereine von Gelehrten,

Kunstverständigen und Künstlern.

---

**Fünfzehnter Band.**

Enthaltend die Hefte 57, 58, 59, 60.

---

Im Verlage der Hof-Musikhandlung von B. Schott's Söhnen
*in Mainz, Paris und Antwerpen.*

1833.

# Inhalt

des

funfzehnten Bandes der *Cäcilia.*

## Heft 57.

## Heft 58.

# Heft 59.

## Heft 60.

Bemerkung für die Herren

# Buchbinder

## beim Einbinden des fünfzehnten Bandes.

Der fünfzehnte Band besteht aus den Heften 57, 58, 59, 60.

Beim Einbinden desselben werden die 4 Intelligenzblätter, 57, 58, 59, und 60, zusammen hintenan gebunden, so daß die Bögen, welche unten am Rande die Signaturen 1, 2, 3, 4, 5, u. s. w. bis 23 tragen, ununterbrochen nacheinander fortlaufen, und nach diesen, wenn man will, die, mit den Signaturen A bis E versehenen, Bögen der Intelligenzblätter folgen.

Die Notenblätter ꝛc. bleiben einzeln bei den betreffenden Blattseiten. Der halbe Bogen worauf Titelblatt und Inhaltanzeige stehen, wird, wie sich von selbst versteht, ganz voran gebunden.

Die rothen Umschläge der einzelnen Hefte werden, als unnöthig, beseitigt. Der zugleich mit dem 60. Hefte ausgegebene blaue Umschlag zum fünfzehnten Bande hingegen ist bestimmt, beim Einbinden dieses Bandes in Pappe, statt gewöhnlichen bunten Papieres zu dienen.

# Empfehlung

von

## Gfr. Weber.

In einer stürmisch bewegten Zeit, welche so mancher musicalischen Zeitschrift zu Grabe geläutet, hat die Cäcilia, neben der Urne ihrer frühverblühter Rivalinnen, bescheiden zögernd, aber standhaft, und wohl nur durch ihren eigenen Werth und durch die Achtung, welche sie bei ihren und unserer Kunst wahren Freunden sich zu erwerben und zu erhalten gewußt, sich am Leben und in freudigem Gedeihen erhalten. Das um Neujahr 1833 ausgegebene 56. Heft schließt den vierzehnten Band; der fünfzehnte beginnt mit dem gegenwärtigen.

Und so wird die Cäcilia in zwangloser, von jetzt an aber wieder möglichst rascher Folge, nach dem bisherigen Plane forterscheinen, und so denn auch ferner, und hoffentlich noch lange, fortleben.

Was bis jetzo ich für sie zu thun vermogt, (und woran in den letzten zwei Jahren die Besorgung der dritten Auflage meiner Theorie mich einigermaßen gehindert hatte,) — das werde ich von nun an wieder nach wie vor treulich fortzuleisten streben.

Der Plan und die Grundsätze der Redaction bleiben dieselben, welche sie ursprünglich ausgesprochen, und deren unverbrüchliche und rücksichtlose Festhaltung die Feinde der Wahrheit und schwachmüthige Neider ihr freilich nie verzeihen konnten, mit welchen sie aber, zum Aerger der Uebelwollenden, und mitten unter dem Zettergeschrei junger und alter Buben, am Ende jederzeit, durch Wahrheit siegend, auf dem Kampfplatze gestanden, wie sehr sie auch nur ganz wider ihren friedlichen Willen verlockt worden war, — siegend, und belohnt durch die unzweideutigsten Beweise, daß wahre Kunstfreunde ihr ehrliches, unwandelbares Streben, dem Schönen, dem Guten und vorzüglich der Wahrheit überall nach Vermögen Förderung und Anerkennung zu schaffen, erkennen und ehren.

Daß, bei diesem rücksichtlosen Streben, freilich hier und da einmal Einer einen, seine Selbstsucht ritzenden Dorn gefühlt, — daß hier und da einmal eine Absurdität auf eine, ihrem Urheber immer noch nicht schonend genug scheinende Art, aufgedeckt worden, — daß diesem

oder jenem, mittels hochklingender Kunstphrasen, statt reeller und wissenschaftlicher Kenntnisse, zum Kunsthelden emporgeschossenen Schriftsteller, der Schleier seiner Armuth an Realität, seiner Meinung nach immer noch nicht schonend genug, gelüpft worden, — — das waren davon freilich natürliche, unvermeidliche Folgen und als solche dann wieder unabwendbare Quellen unversöhnlicher, fanatischer Verfolgungen, welchen, in ihrer Art beispiellos, es denn allerdings gelungen ist, der Cäcilia mitunter einigen Aerger abzugewinnen, (über welchen sie sich übrigens mit Okens „Aergertrost" *) trösten mogte,) — und welchen es, zumal bei ihrem planmäßig organisirten Zusammengreifen, gewiß nicht mißlungen sein würde, die Cäcilia nach Wunsch zu stürzen, wäre nicht — und das ist gerade ihre rechter Stolz und Lohn — die öffentliche Achtung fest und mit

*) Isis, 1817, Nr. 83, Seite 657, „Aergertrost," — „Wir haben schon so viel Aerger und Verdruß wegen der „Isis gehabt, daß wir manchmal uns des Gedankens nicht „entschlagen konnten, sie liegen zu lassen; und daß es wahr„lich des Beifalls mehrerer und tüchtiger und angesehener „Männer bedurfte, um uns standhaft zu erhalten. Die sind „denn auch nicht ausgeblieben, wofür ihnen herzlicher Dank. „Aergern muß die Isis freilich viele, das will sie, das „soll sie; aber erfreuen soll sie mehr, und Kenntnisse mit„theilen soll sie allen, und zwar ächte, bleibende, fördernde „Kenntnisse, nicht Tändeleien" Oken.

ungewandelter Ueberzeugung auf ihrer Seite und die Theilnahme und Unterstützung des Publicum fortwährend durchaus erfreulich geblieben.

So ehrende und ermuthigende Resultate legen ihr die angenehme Verbindlichkeit auf, auch für die Folge ein stetes Festhalten an denjenigen Maximen zu geloben, deren Beobachtung ihr bis jetzo eine so ehrende Anerkennung erworben hat.

Wenn gleich übrigens die, schon in der ursprünglichen Ankündigung dieser Zeitschrift ausgesprochenen, Grundzüge des Institutes, theils als durch jene Ankündigung hinreichend bekannt, theils auch als durch die Haltung der bisherigen vierzehn Bände bethätigt gelten können, so möge doch eine kurze Wiedererwähnung derselben hier eine Stelle finden.

Vor Allem nicht als musicalische Zeitung will die Cäcilia in der Welt erscheinen, sondern ihren Beruf nur darein setzen, ihren Lesern nach und nach eine Sammlung unterhaltender und belehrender Aufsätze, Abhandlungen und sonstige Geistesblüten von bleibendem Interesse, in die Hand zu geben, und nebenbei dem Austausche von Ideen und Ansichten über die Kunst einen neuen, freieren Markt zu eröffnen. Eine solche Anstalt zu begründen hat die Cäcilia ihren Sprachsaal

eröffnet; von der in ihren Hallen präsidirenden Redaction kann jeder geistreiche Sprecher das Wort begehren, um etwas Gedachtes mit und zu den Zeitgenossen zu sprechen, und sie gibt es keineswegs, wie so manche Redaction zu thun pflegt, allein den in ihrem Sinne Sprechenden.

Sie hat daher auch nie gesucht, grade ein Häuflein Gleichglaubige unter ihren Fahnen zu versammeln; und es kann darum bei ihr von keiner Partei die Rede sein, oder von allen. Denn sie ist der Meinung, die Herausgeber der Zeitschriften seien keineswegs gesetzt, um sein dem Laufe der Dinge seinen Weg anzuweisen, und ihre Ansichten zur Norm zu erheben, um danach, wie man zu sagen pflegt, die Tugend zu belohnen, das Laster zu bestrafen und, als Polizeischergen des Geschmackes und der Intelligenz, am Thore Wache zu stehen, damit kein ihren Ansichten widersprechendes Gut eingefahren und verdebitirt, kein anderes System gepredigt werde, als das von ihnen approbirte. — Fern war jederzeit jede Bevormundung dieser Gattung von unserer Cäcilia!

Auch von jedem Einflusse der Verlaghandlung auf den Inhalt ihrer Blätter ist die Redaction gänzlich unabhängig, worüber schriftliche Uebereinkunft vorliegt.

## Der Inhalt der Zeitschrift

besteht hauptsächlich aus nachstehend verzeichneten Gegenständen:

### I.) Theorie.

Aufsätze über Musik und damit verwandte Gegenstände, — auch ausführliche Abhandlungen, nur überall in möglichst gefälligem und, so weit die Natur des Gegenstandes es erlaubt, nicht den Gelehrten und Musiker allein, sondern jeden Gebildeten ansprechendem Gewande; — mitunter auch Uebersetzungen und Auszüge aus bedeutenden Schriften des Auslandes.

Die Herausgabe in Heften von mehren Bogen macht es thunlich, auch längere Aufsätze unzerstückt zu geben, welche in anderen, blätterweis erscheinenden Zeitschriften, den Lesern nur unterbrochen und stückweise zu Handen kommen, und dort auch wohl eben darum minder willkommen erscheinen würden.

### II.) Kritik.

Kritische Uebersichten der musikalischen Literatur im Allgemeinen; — Recensionen musikalischer Werke jeder Art. Um Vielseitigkeit der Ansichten zu begünstigen, nimmt die Redaction auch wohl über einen und denselben Gegenstand verschiedene, von entgegengesetzten Ansichten ausgehende, Beurtheilungen auf, und sucht,

durch ihre Bemerkungen dazu, einen Standpunkt zur Würdigung der Sache festzustellen und zu vermitteln.

Auch Autokritiken, versteht sich mit eigener Namensunterschrift, sind nicht ausgeschlossen; und auch die Verlaghandlungen sind eingeladen, gute Recensionen ihrer Verlagwerke von guten und nicht anonymen Beurtheilern, zu veranlassen und der Redaction einzusenden, welche dieselben, sofern sie das Gepräge der Unpartheilichkeit darin erkennt, gerne aufnimmt. Sie gedenkt auf diesem Wege, ihrer Pflichten und Rechte unbeschadet, sich einen Theil ihres Regiegeschäftes zu erleichtern, und zugleich jedem Autor oder Verleger den Weg zu öffnen, einer etwa gemuthmaseten Nichtbeachtung seiner Werke, oder Verlagartikel, zu steuern, und so zur Herstellung möglichster Gleichheit mitzuwirken. Will freilich der Verfasser einer solchen Recension die Unpartheilichkeit seiner Beurtheilung nicht durch offenkundige Nennung seines Namens verbürgen, so erlaubt sich alsdann die Redaction, dasjenige, was sie ihrer Ueberzeugung Widersprechendes darin findet, auf ihre Verantwortung zu ändern.

## III.) Historische Artikel.

Anzeigen interessanter Ereignisse auf dem Felde der Kunst; — Berichte von neuen Erfindungen; — Abbildungen neuer, oder neuverbesserter Instrumente; — Be-

richte über lebende Künstler; auch wohl ihre Lebensbeschreibungen, von ihnen selber verfaßt; — Todesanzeigen; — Porträte; — lithographirte Facsimile's von Autographen oder Original-Manuscripten merkwürdiger Personen; — auch wohl Correspondenzartikel aus den bedeutendsten Städten des In- und Auslandes, insbesondere über Aufführungen bedeutender Kirchen-, Bühnen-, und Concertmusiken; jedoch überall mehr das aufgeführte Kunstwerk, als die individuelle Aufführung und die vortragenden Personen beachtend, und überhaupt so gearbeitet, daß ihr Interesse nicht in der Neuheit des Erzählten bestehe, sondern durch den inneren Gehalt der Mittheilung möglichst bleibend sei; indem natürlicherweise eine, nicht in einzelnen Blättern, nicht posttäglich, sondern in Heften erscheinende Zeitschrift nicht den Zweck haben kann, ihren Lesern die Tagesneuigkeiten aufs geschwindeste zur Kenntnis zu bringen. Die Cäcilia soll und will kein Neuigkeitsblatt sein.

Auch Notizen von blos örtlichem Interesse ins größere Publikum zu fördern, kann nicht als Bestimmung dieser Blätter betrachtet werden.

## IV.) Verkehr.

Anfragen oder Aufgaben, und deren Beantwortungen und Auflösungen.

## V.) Ausstellung.

Von Zeit zu Zeit, und zwar nicht selten, Canons, — oder auch sonstige kurze Musikstücke, der Cäcilia, von vorzüglichen Tonsetzern gewidmet; — zuweilen auch wohl Gedichte, ausgestellt um componirt zu werden.

## VI.) Blos unterhaltender Theil.

Phantasieen im Kunstgebiete. Anekdoten, Aphorismen, Streckverse, Epigramme und sonstige Gedichte; — auch kurze Erzählungen, Charaden, Räthsel, Logogriphe, u. dgl.

---

Dieser vorstehende Plan war es, nach welchem die Cäcilia ursprünglich angelegt worden war.

Ob sie demselben treu geblieben? ob sie das Versprochene geleistet, die Erwartungen, mit welchen sie vom Publicum aufgenommen worden war, erfüllt hat? ob ihre Redaction, ob ihre Verlagshandlung dem Publicum Wort gehalten? ob dieses jene beifällig und ehrenvoll unterstützt hat? — davon zeugen vorliegende vierzehn Bände.

Getrost glaube ich daher, dem Wunsche der Herren Verleger entsprechend, diese Zeitschrift auch für die Zukunft meinen zahlreichen Freunden und allen wahren Verehrern der Kunst, zu fortgesetztem Wohlwollen empfehlen zu dürfen.

Gfr. Weber. *)

---

*) Ich bitte bei dieser Gelegenheit meine verehrten Herrn Correspondenten ergebenst, in Betreff der mir zu adressirenden Briefe, Folgendes zu merken:

Ich bin, für meine Privat-Correspondenz, Briefportofrei auf allen fürstlich Turn und Taxischen Brief-Posten, sowohl activ als passiv, und zwar für Briefe bis zum Gewichte von etwa 8 Loth, unter meiner persönlichen Adresse:

*Gfr. Weber*, General-Staatsprocurator am Oberappellations- und Cassationsgerichtshofe in Darmstadt.

Für Sendungen hingegen, welche auf dem Postwagen ankommen, bin ich nicht frei.

Es ergibt sich nun ziemlich oft, daß Briefe, zumal etwas corpulentere, auf dem Postwagen an mich ankommen, entweder weil sie von den Herren Correspondenten selbst zur Spedition auf dem Postwagen aufgegeben worden sind, oder auch weil sie von der auswärtigen Postexpedition willkürlich durch den Postwagen, statt durch die Briefpost spedirt worden sind; wo ich dann oft bedeutendes Porto ganz unnützerweise ausgeben muß für Sendungen, welche mir durch die Briefpost ganz unentgeldlich zugekommen sein würden.

Ich bitte daher meine verehrlichen Herrn Correspondenten hiermit ein für allemal:

solche Briefe an mich, welche ich, den obigen Voraussetzungen nach, durch die Briefpost frei erhalten würde, nie auf den Postwagen, sondern jederzeit auf die Briefpost zu legen und, wenn sie etwas dicker als gewöhnliche Briefe sind, zur Vermeidung jedes möglichen Zweifels, ausdrücklich auf die Adresse zu schreiben

„Durch die Briefpost",

übrigens auf der Adresse auch keinen Inhalt des Briefes, wie z. B. „Enthält Drucksachen" u. dgl. — und noch weniger einen Geldwerth des Inhaltes, anzugeben, indem Briefe dieser Art niemal auf der Briefpost, sondern jederzeit durch den Postwagen spedirt werden.

Briefaufgaben auf Posten, bei welchen ich nicht Briefportofrei bin, werden die Herren Correspondenten gefälligst gleichfalls auf der Briefpost, bis zum nächsten Taxischen Briefpostamte frankiren.

Ich beobachte dagegen jederzeit die Aufmerksamkeit, meine Briefe an meine Herrn Correspondenten so weit zu frankiren, als die Fürstl. Turn und Taxischen Posten reichen. Uebrigens muß ich bitten, den Briefen an mich keine Einschlüsse an andere Personen beizufügen.

Briefe und Pakete, für welche Porto gefordert wird, lasse ich, zumal wenn sie von mir unbekannter Hand kommen, unangenommen zurückgehen.

Gfr. Weber.

# Mozart, der Operncomponist.

Vom

Capellmeister Ritter *Ignaz v. Seyfried.* *)

Die wesentlichsten und hervorragendsten Eigenschaften und Merkmale, durch welche sich unser Meister grade als Operncomponist, sowohl von seinen Vorgängern, als von seinen gleichzeitigen Nebenbuhlern, so vorleuchtend unterschied, sind ohne Zweifel vor Allem die lebhafteste Phantasie, verbunden mit der regsten Auffassungsgabe; ein unerschöpflicher Ideen-Reichthum, innigstes Vertrautseyn mit den Geheimnissen der Kunst, und die edelste Anwendung derselben zu den schönsten Zwecken; sodann die psychologisch richtigste, naturgetreueste Characteristik, sowohl hinsichtlich des Hauptgegenstandes, als dessen einzelner Bestandtheile; und endlich eine Fülle, Mannigfaltigkeit, und Originalität der Instrumentirung, die ihn schon allein zum Epochenmacher stempeln würde. —

Jene ersten Kennzeichen, Phantasie, Auffassungsgabe, Ideenreichthum, sind ein Gemeingut nicht allein seiner Opern-Composition, sondern all seiner Schöp-

*) Wie vielfältig dieser Gegenstand auch in unseren Blättern bereits besprochen worden ist (z. B. Bd. VI, S. 10; Bd. IX, S. 201; Bd. XI, S. 312;) so ist er doch theils an sich selbst zu unerschöpflich, theils der hier neu auftretende Sprecher zu bedeutend, als dass nicht auch ihn unsere Leser noch mit Vergnügen hören sollten. *Rd.*

fungen. Man betrachte z. B. seine leichten, durchaus gefälligen Sonatinen, Tänze, Lieder, Variationen, scherzhafte Canon's, u. dgl. — und steige allmälich hinauf zu den Cantaten, Sonaten, Trio's, Quartetten, Quintetten, Concerten, Fugen, bis zu den Kolossen seiner Symphonien; — und man wird schon bei diesen Werken allein der Universalität dieses Amphion huldigen, stünde auch nicht der Cyclus von herrlichen Opern — Musterbilder für alle Zeiten — unzerstörbare Denkmäler — als würdigster Schlussstein seiner Wunderwerke vor uns! —

Und — Was würde er, hätte ihn das Schicksal im sturmbewegten Leben auf seinen wahren Platz gestellt, oder hätte die unerbittliche Parze den Faden nicht allzufrüh zerschnitten, Was würde er erst als Kirchencomponist geleistet haben, nachdem ihm das profunde *Requiem* — wenn wir auch nur einen Torso davon besitzen, — und früher die in hoher Weihe empfangene Motette: *Misericordias*, über seinen eigentlichen Beruf so gleichsam erst die Augen geöffnet, und einen warnenden Fingerzeig gegeben, welche ernste Dichtung der kindlich fromme Geist zu nehmen verlange? *) —

Und finden sich nicht auch selbst in seinen Opern die unzweideutigsten Spuren eines ächt religiösen Gemüthes? — Der andachtsvolle Opfermarsch im

*) Seine Messen sind Jugendfrüchte, und fallen in eine Epoche, in welcher er, noch nicht den eigenen Schwingen vertrauend, der herkömmlichen Form knechtisch getreu bleiben zu müssen wähnte, — bis endlich der Drang von Innen heraus die Fessel zersprengte, und der Funken, zur leuchtenden Flamme gestaltet, himmelan loderte! — *Vf.*

Idomeneo, und sein ebenbürtiger Doppelgänger in der Zauberflöte, — die erhabenen Priesterchöre aus beiden Tonwerken, — Sarastro's patriarchalische einfache Gesänge, — der Choral: „Der, welcher wandelt diese Strasse voll Beschwerden," und dessen Seitenstück, der majestätische Chorus, in *G*-dur, im Titus, zwei à la Händel figurirte Meisterstücke, — endlich die ganze, Mark und Gebein erschütternde Geisterscene im Don Giovanni, welche, verwandt einem *Dies irae*, oder *Tuba mirum spargens sonum*, an Gott und Ewigkeit mahnt, — was sind sie anders, als Hymnen einer reinen, zur Allmacht sich erhebenden Seele? — und würde durch deren Aufführung mit anpassenden Textworten die Kirche wohl entheiligt werden? — Wahrlich nein! Darin eben liegt Mozart's unerreichbare Grösse, dass er immer das Rechte wollte, und das Rechte auch fand. Sein Genius leitete ihn nie auf Irrwege, und darum blieb er auch stets wahr. So schrieb er ein Gebet, das aus dem Herzen kam, gleichviel, ob dieses in der Brust eines gläubigen Christen, oder eines egyptischen Hierophanten schlage; hier steht der Mensch dem Menschen gegenüber; jeder Unterschied schwindet; das angeborene moralische Gefühl, und die Religion des Herzens treten in ihre Rechte.

Das ist es auch vorzüglich, was oben als zweites Attribut seiner Eigenthümlichkeit als Operncomponist bezeichnet werden sollte, nämlich die, bis ins kleinste Detail sich erstreckende, mit unbestechlicher Gewissenhaftigkeit festgehaltene Characterzeichnung der handelnden Personen.

Eine Analyse derjenigen Opern, welche zu allen Zeiten das Repertoire jeder Bühne zieren werden, wird dieses am bündigsten bewähren. —

---

## Belmont und Constanze,

oder

## *Die Entführung aus dem Serail,*

möge den Reigen eröffnen, das Lieblingswerk seines Schöpfers, durch welches er, im blühenden Frühlingsalter, und eben schwer getroffen von Amors Pfeilen, seinen Ruhm als dramatischer Tondichter zuerst begründete. *)

Belmont, die ihm geraubte Geliebte suchend, findet sie in Selim's Serail. Sehnsucht, Zärtlichkeit, Hoffnung der Wiedervereinigung, liebevolles Schmachten athmen seine Gesänge; so die schwärmerische

---

*) Es finden sich in dieser Oper fünf Gesangrollen: (ein erster, ein zweiter Sopran; ein erster und ein zweiter Tenor, und ein Bass-Buffon) welche Mozart für folgende, damals bei der k. k. Hofoper in Wien angestellte Subjecte schrieb: Constanze: Mad. Lange, berühmte Bravour-Sängerinn, Mozarts demnächstige Schwägerinn; — Blondchen: Dem. Teyber, nachmalige Mad. Arnold; — Belmont: Herr Adamberger, kunstreicher Tenorist, welchem seine Zeitgenossen den einzigen Vorwurf des Näselns machten; — Pedrillo: Herr Dauer; — Osmin: Herr Fischer, Vater, später die Krone der Berliner Bühne, dessen kraftvolle Pedaltöne der Componist sonderlich in der Arie des 3. Aufzuges berücksichtigte, wo er ihm das grosse *D* eine ganze Tactreihe hindurch aushalten lässt. *Vf.*

Cavatine: „Hier soll ich dich denn sehen!“ so die drei folgenden, um den Preis des Vorzugs ringenden Arien: in *H*, in *B*, und in *Es;* so das leidenschaftliche Duo mit Constanzen, wo beide durch die Trostworte: „mit dem Geliebten sterben“ sich beseligt, und ermuthigt fühlen.

Nur in zwei Situationen wechselt dieses so festgehaltene Colorit; einmal im Final des ersten Acts; — der girrende Amoroso ist nun kühn geworden; denn er kömmt unter der Maske eines abendländischen Baumeisters in der Verlorenen Nähe; der Plan zur Flucht erscheint möglich, und ausführbar; denn hilfreich, mit Rath und That, steht der treue Pedrillo, als Hebel und Triebrad der Intrigue, seinem Herrn zur Seite; daher nun auch der höhnende Ton der Ironie: „Ey, ey! das wär doch Schade!“ — „wir gehn hinein, wir gehn hinein!“ — womit beide den bärbeissigen Haremwächter, seiner geschwungenen Karbatsche und der angedrohten Bastonade zu Trotz, über den Haufen rennen, und den eroberten Pallast occupiren; — und ein anderesmal im Schlussquartette des zweiten Aufzuges, wo nagende Zweifel an der Geliebten Treue seine Seele foltern, bis ihre Thränen ihn zur reuevollen Abbitte zwingen; — ohne den Moment seines ersten Zusammentreffens mit Osmin zu rechnen, der alle Erkundigungen durch Fortjagen beantwortet, und wo eine gewisse passive Haltung am rechten Platze ist. —

Nicht minder vollendet tritt Constanzens Character hervor. In ihrem Bekenntnisse: „Ach, ich liebte, war so glücklich!“ spricht sich das

reinste Gefühl für den Gegenstand ihrer Neigung aus; die zweite Arie: (in g-moll) „Traurigkeit ward mir zum Lohne," ist das vollendete Gemälde eines, in der Erinnerung seliger Vergangenheit dahinsterbenden Gemüthes. Diese Arie, als undankbar verschrien, wird bei der Aufführung häufig ausgelassen, was jedoch schon des Contrastes wegen nie geschehen sollte, weil gewissermassen eben durch sie die Brücke gebaut wird zur nächstfolgenden heroischen Scene: „Martern aller Arten." — Wie herrlich ist in diesem wahren Meisterstücke Alles aufgefasst! Wen ergreift nicht das Flehen: „lass dich bewegen, verschone mich! des Himmels Segen belohne dich!" — Wie gross gedacht ist die Steigerung einer immer mehr und mehr sich ermuthigenden Seele bei den Worten: „Doch, du bist entschlossen! — ordne nur, gebiete! lärme! tobe! wüthe!" — Das um Erbarmen flehende Weib hat sich zur Heldinn umgewandelt; „Zuletzt befreit mich doch der Tod!" — Freilich ist dieses Stück lang, — sehr lang, selbst über die Gebühr; und der verliebte Türke muss, besonders während des grossen, concertmässigen Einleitungs-Ritornells, in nicht geringe Verlegenheit gerathen, lautlose Antworten jederzeit durch Gesticulationen auszudrücken, und die häufigen Zwischenspiele mimisch auszufüllen; ja, Mozart gestand sogar selbst, dass er hier ein wenig über die Schnur gehauen, weil er damals noch nicht zur rechten Zeit das Ende habe finden können; er strich auch eigenhändig mehre Wiederholungen; aber es ist Schade um jede Note, zumal da in dem in

sich abgeschlossenen Ganzen die fünf obligaten Instrumente so reizend in einander verschlungen sind, und diese Arie nun einmal der Glanzpunct der Oper, und das brillanteste Effectstück für jede wahrhaft grosse Sängerinn ist.

Blonde, das Zöfchen, freigeborne Brittin, kennt die Macht ihrer Reize, und übt sie über den tölpischen Osmin in dem köstlichen Duett: „Ich gehe; doch rathe ich dir," mit der handgreiflichen Pantomime: „es ist um die Augen geschehn!", wodurch sie von dem Unholde Gehorsam erzwingt, dem es gar nicht eingehen will, dass die Engländer so thöricht sein können, ihren Weibern einen Willen zu lassen.

Treue Anhänglichkeit für ihre Gebieterinn spricht sie aus in der Jubel-Arie: „Welche Wonne, welche Lust!", — bei der Kunde von Belmonts Ankunft, und der Hoffnung baldiger Erlösung.

In dem Quartette, welches überhaupt wegen der originellen Behandlung der Stimmen für ein Meisterstück gelten kann, ist die leichtfertige Kammermädchen-Physiognomie besonders treffend abconterfeyet durch die parlante, im $\frac{12}{8}$-Tact eingeschaltete Periode: „Nein, das kann ich dir nicht schenken;" während der Gesang der übrigen Personen zwar scheinbar zerstückt und abgerissen, aber in Wirklichkeit eng harmonisch verbunden, fortgesponnen wird. —

Pedrillo, Herzensbezwinger der stolzen Tochter Albions, ihr Mitgefangener, ist ein guter, fröhlicher Bursche. In der Arie: „Frisch zum Kampfe!" hat die Stelle: „nur ein feiger Tropf

verzagt!" einen eigenen psychologischen Werth; der Bursche möchte gerne an seinen Heldenmuth glauben; aber es ist nicht Alles so richtig, und allem Prahlen und Bramarbasiren zu Trotz, regt sich unter dem linken Knopfloche ein gewisses Etwas: Furcht geheissen; daher hier das schillernde Colorit.

Nachdem Blondchen im Quatuor seine Besorgnisse: ob vielleicht Osmin von seinem Herrenrechte Gebrauch gemacht? durch ein *argumentum ad hominem* beseitigt, indem sie: „Da nimm die Antwort drauf!" dem Bezweifler ihrer Tugend eine honette Maulschelle verabreicht, — fühlt er sich durch die empfangene Spende augenblicklich so vollständig aufgeklärt, dass er ihre felsenfeste Treue „bei allen Teufeln" beschwört; ein Einschnitt, eben so meisterhaft angelegt, als die echt spanische Romanze des dritten Actes: „Im Mohrenland gefangen war."

Der letzte, und wohl allergelungenste Character, Osmin, ist ein fauler, träger, dummer Bengel. Dies verkündet gleich seine Sortita: „Wer ein Liebchen hat gefunden", mit der schläfrig langweiligen Lustigkeit des Tralala. — Das Duo mit Belmont, so wie das erste Final-Terzett, liefern Belege seiner rohen Grobheit.

Er ist aber auch unversöhnlich, boshaft, schadenfroh, und rachgierig; man höre die Galle sprudelnden Arien: „Solche hergelaufne Laffen" — „erst geköpft, und dann gehangen," — das malitiöse: „schleicht nur säuberlich und leise, ihr verdammten Harems-Mäuse" — das teuflische Frohlocken: „und die Hälse schnüren zu!" —

Da jedoch die Bestie auch lüstern, lecker, und näschig, so gelingt es Pedrillo's Verführungskunst, den Cerberus, dem Gesetz des Propheten zu Trotz, im Weine zu berauschen, und seine kleine Dosis von Verstand mit Mohnsaft einzuschläfern. — Kann man wohl etwas jovialeres denken, als den Wechsel-Gesang: „Vivat Bachus!" — wie der Trunkenbold allmälig jeden Zweifel im Göttertrank ersäuft: „Nun wär's geschehen! nun wär's hinunter!" und, schon taumelnd, mit lallender Zunge, einstimmt in den Refrain des vor Kurzen noch so angefeindeten Zechbrüderleins: „es leben die Mädchen!" —

Wie mit Hogarths Griffel, vom Anfang bis ans Ende festgehalten, ist diese groteske Figur, denn des, um den Lohn seines Verrathes Betrogenen, letztes Schmähwort, als er mit von Wuth erstickter Stimme fortstürzt, ist: „erst geköpft, und dann gehangen." —

Nach dem Vorbilde der damals beliebten französischen Operetten, schliesst dieses Singspiel blos mit einem Rundgesange, (Vaudeville) „Nie werd' ich deine Huld verkennen," welchem ein kurzer Final-Chor: „Bassa Selim lebe lange!" angehängt ist, der, so wie jener des ersten Acts „Singt dem grossen Bassa Lieder" mit seinen analogen Alternativen, und auch die Ouverture, ganz im orientalischen Style gehalten, und wobei demnach die thätige Mitwirkung der nationellen Janitscharenmusik recht eigentlich an ihrem Platze ist. —

2*

## *Le nozze di Figaro.*

Für ein Musterbild aller fein komischen Opern muss in allen Zeiten dieses herrliche Tongemälde angesehen werden; ja, in den Augen der Kenner überragt es noch seine früheren und nachgebornen Brüder. Denn, wenn in *Cosi fan tutte* eine alberne, auf eine Reihenfolge gröblicher Unwahrscheinlichkeiten basirte Fabel zu Grunde liegt, die noch obendrein mit abgedroschenen italienischen Buffonaden durchspickt und verwässert ist, — wenn im Idomeneo, und Titus grade so viele, schwerfällig fortschreitende Handlung sich vorfindet, als zu Metastasio's Zeiten den nothdürftigen Bedarf einer gewöhnlichen *Opera seria* ausmachte; — wenn endlich selbst der Stoff des Don Giovanni, iberischen Ursprungs, einer extemporirten Mönchs-Comödie nachgebildet ist, welche ihrer Tendenz nach, in jenen Zeiten, die Stelle einer Buss- und Straf-Predigt vertreten musste, indem darin, zum warnenden und abschreckenden Beispiel, das Ende eines *Dissoluto* in der grellen Fresco-Manier eines Pater Kochem aufgestellt war, dabei jedoch zur beliebigen Gemüthsergetzung auch komische Intermezzi eingemengt wurden, wobei *Grazioso*, oder *Arlechino*, oder Hanswurst, oder Käsperle, (endlich auch deren Surrogat: Leporello) der zügellosesten Laune freien Spielraum lassen durften; — wenn, über alles dieses, der Poet selbst sein Werk, unbeschadet der hochtragischen Katastrophe: *Dramma giocosa* benannte, — ein solches aus so heterogenen Bestandtheilen zusammengesetztes Stück also nimmer ein eigentliches

Ganze werden konnte; *) — wie ganz verschieden erscheint dagegen Figaro, welchen wir in seiner Urgestalt dem Menschenkenner, dem witzigen, weltklugen *Beaumarchais* verdanken? Hier ist Einheit der Handlung, ein lebendiges Entwickeln, ein rascher Gang, — keine Lücke; der Knoten ist interessant geschürzt, und eben so befriedigend gelösst; alle Charactere sind mit sicherer Hand gezeichnet, in überraschenden Situationen dargestellt; — mit einem Worte: hier findet sich ein vollendetes, in sich abgeschlossenes Ganzes, welches auch in dem Tonsetzer jenen gewaltigen Impuls erregte, der, wunderbar begeisternd, ihn dieses complizirte Tableau erschaffen liess, dessen mannigfaltige Gruppen schon an und für sich, ausgearbeitet bis ins kleinste Detail, Meisterstücke genannt zu werden verdienen, dennoch aber erst als Glieder einer Kette, als blühende Zweige eines Baumes, jenen Universal-Eindruck hervorbringen, dessen die ganze musikalische Welt Zeugenschaft leistet. —

Unter der grossen Zahl handelnder Personen möge zuerst der Held des Stückes vorgeführt werden: Figaro, einst der lustige Barbier von Sevilla, durch dessen List Doctor Bartolo um

---

*) Mozart folgte gerade darin den Eingebungen seines untrüglichen Genius, dass er nur die vereinzelten Partien, treu nach dem Leben colorirt, ausmalte, und er würde sich unleugbar vergriffen haben, ja, Don Giovanni wäre wohl nie dies hohe Phantasie-Gebilde geworden, hätte er auf einen Total-Umriss hinarbeiten wollen. — *d. Vf.*

eine Mündel geprellt ward, und Graf Almaviva seine angebetete Rosine erhielt; nunmehr dessen wohlbestallter Kammerdiener, und Susannens Bräutigam. Gleich beim Aufrollen der Cortine finden wir ihn, am Morgen seines Hochzeittages, in der angenehmen häuslichen Beschäftigung, den Raum zu den Brautbetten auszumessen; im Vorgefühl einer beglückenden Zukunft; und dennoch nicht ganz frei von Sorgen: ob ihm nicht sein galanter Herr den Besitz des wohlverdienten Kuppelpelzes streitig zu machen geneigt sein dürfte? Die doppelsinnige Arie: „*se vuol ballare, Signor Contino*," zeigt, wie er darauf keineswegs unvorbereitet, und als vorsichtiger General jeden Sturm durch wirksame Contraminen abzuschlagen gerüstet ist. Sein fröhliches Naturell gewinnt aber die Oberhand, als er dem Pagen Chérubin welcher *nolens volens* Soldat werden muss, jene Schilderung nach dem Leben entwirft, die ihm, wie durch Zauber, die Freuden und Leiden seines neuen Standes im Reflex abspiegelt. „*Non più andrai farfallone amoroso*," ist anerkannt eines der humorreichsten Tonstücke die wir besitzen; Alles fliesst so natürlich in einander, dass man meint, es könne gar nicht anders sein, und jeder würde es eben so gemacht haben. Gibt es wohl einen grössern Triumph der Kunst? — Wie effectvoll ist das immer wiederkehrende: „*non più avrai — questi bei pennachini — quella chioma — quell'aria brillante*," — wie leicht und ungezwungen der Uebergang: „*ed in vece del fandango una marcia per il fango*;" — endlich, das Epigramm: „*molto onor — poco contante?*" —

Im ersten Finale liefert unser verschmitzter Cameriere Proben seiner unbesieglichen Geistesgegenwart, indem er durch die (in der Musik so unnachahmlich gegebene) Nothlüge: „*e stravolto m'ho un nervo del piè*," — den verhängnissvollen Fenstersprung auf seine Schultern nimmt. — Figaro's Situation im Sextett: „*Riconosci in questo amplesso una madre, amato figlio*," als er in Marcellinen und dem *Dottore Bartolo*, welche seiner Verlobung Einspruch thun, die bisher ungekannten Eltern entdeckt, ist vom Componisten gleichfalls unverbesserlich aufgefasst, so wie das ganze Tonstück durch den stammelnden Alcade, und durch das Gellüster: *sua madre? — suo padre?*" — das, wie im Lauffeuer von einem Munde zum andern übergeht, endlich durch die meisterhafte Verschlingung aller Stimmen am Schlusse, eine unbeschreibliche Wirkung hervorbringt, und kaum seines Gleichen finden dürfte. — Bei Annäherung der entscheidenden Katastrophe erwachen indessen denn doch Sorgen in unserm Helden; das verabredete Rendezvous zwischen dem Grafen und Susannen erbittert ihn gegen das ganze weibliche Geschlecht, und er macht seiner mühsam zurückgehaltenen Galle Luft in der köstlichen Arie: „*Aprite un pò quelli occhi*," die von der ersten bis zur letzten Note, bis zu der, durch die, Actäons Geschick prophezeihende Hörner-Figur, so recht dringend ans Herz gelegten, keinen Doppelsinn mehr übrig lassenden Schluss-Pointe: „*il resto nol dico, già ognuno lo sa*" unaufhaltsam fortsprudelt, und worin der neugebackene Ehemann in seiner blinden Eifersucht Evens Töchter mit so

schnöden Ehrentiteln belegt und — eine personifizirte Lästerchronik — ihr Sündenregister an den Fingern herzählt. — Doch: „*flemma, flemma, caro figlio!*“ warnt die sorgliche Mutter; und nun gilts — Maske für Maske — eine künstliche Ruhe heucheln, um dem Geheimniss auf die Spur zu kommen, und den Verrath zu entschleiern. So beginnt das über alle Beschreibung herrliche zweite Finale: „*Pian, pianin le andrò più presso*,“ worin, so wie in allen mehrstimmigen Sätzen dieser Oper, der Meister gezeigt hat, wie im musikalischen Drama die Conversation behandelt werden müsse; ein Studium, mit welchem sich jeder Theatercomponist niemals genug befreunden kann. Selbst mit dem besten Willen wäre es unmöglich, die zahllosen Schönheiten dieses thematisch durchgeführten Tonstückes aufzuzählen! Wahr, und aus dem Leben gegriffen ist auch hier unser *Sposo geloso* gehalten; anfangs wie ein Spürhund, schnüffelnd, und alles belauernd, — dann, nach dem einfachen Uebergang von *G* nach *Es*, „*tutto è tranquillo e placido*,“ das melodische Duett mit der verkleideten Gräfinn, in welcher er auch noch vor dem, zum Liebespfand erhaltenen *Schiaffo*, sein schuldloses Weibchen erkannte; — endlich, die süss schmeichelnde, unwiderstehliche Versöhnungsscene: „*pace, pace, mio dolce tesoro.*“ —

Wenden wir uns nun zu seinem zweiten Ich, dem Schlauköpfchen, der feinen, verschmitzten Susanne, der Quintessenz aller Soubretten eines echt französischen Intriguenstückes. In allen Situationen, wo sie handelnd eingeführt, ist ihr Bild mit lebens-

frischen, der Natur entwendeten, nur durch erlaubte Kunstmittel verschönten Farben entworfen.

Mit welcher Naivetät offenbart sich die harmlose, und eben darum wohl auch verzeihliche, weibliche Eitelkeit beim Anprobiren des ihr so allerliebst zu Gesichte stehenden *capellino vezzoso?* — die treue Anhänglichkeit für ihre Herrin, in der Freude über die bequeme Lage des Brautgemachs, wodurch sie dieser nächtlichen Weile, wenn das Glöcklein: „*din din*“ erschallt, augenblicklich beispringen kann, indess es dem flinken Figaro möglich wird, auf des Gebieters erstes: „*don don*“ in zwei Schritten dessen Befehlen entgegen zu kommen. — Wie unübertrefflich ist die Ironie in dem ceremonien- und complimentenreichen Duett mit Marcellinen: „*Via resti servita, Madama brillante!*“ — das angstvolle Haschen nach einem Rettungsmittel, in jenem mit dem Pagen, wo sie ihm zur Flucht durch das Fenster verhilft; — die kokettirende Schalkhaftigkeit in jenem mit dem Grafen, als sie, seine Leidenschaft durch das zögernde: „*Si! — no! —*“ immer mehr noch entflammend, endlich das heisserflehte Stell dich ein ihm zusagt; — jenes Getändel beim Coeffiren Chérubin's, — alle Momente des ersten Finals, von der Ueberraschung ihres Hervortretens aus dem Kabinette, bis weiter hin, wo ihr die Gräfin zuflüstert, was sie wieder ihrem Figaro soufflirt, und dieser, als unfreiwilliger Sündenbock, zu seiner Rechtfertigung vorbringt, — abermals das Muster eines höchst vollendeten Conversations-Tableau's. — Ihr Erscheinen im Sextett, und das Erwachen der Eifersucht beim Anblick des Bräutigams in der ver-

meinten Nebenbuhlerin Arme, so wie das Entzücken bei den erklärenden Worten: „*mio caro padre, mia cara madre*," sind nicht minder glückliche Züge von Genialität; — und über das wunderliebliche Duettino: „*Sul' aria! chesoa ve zefiretto*," — auch nur ein Wörtchen verlieren wollen, hiesse Wasser ins Meer tragen.

Der zweite weibliche Character des musikalischen Rundgemäldes ist die Gräfinn. Liebe führte sie in Almaviva's Arme, — aber seine Flatterhaftigkeit umwölkt ihren Ehestands-Horizont. Eine schwermüthige Sehnsucht hat sich ihres Wesens bemächtigt, und dieser Grundton ist besonders in den beiden Arien: „*Porgi Amor*" — und: „*dove son i bei momenti*," meisterhaft motivirt. Indessen ist nicht zu leugnen, dass der liebenswürdige Page ihr eine zärtliche Neigung einflösste, welche sie in mehreren Momenten kaum zu bergen vermag. —

Dieser kaum dem Knabenalter entwachsene Leibdiener (der Decenz halber musste er für eine Weiberstimme geschrieben werden), in dessen Adern der südliche Himmel des Naturtriebes Erstlinge schon so frühzeitig zur Reife brachte, ist ein durch Eros Waffen schwer verletzter, krankhafter Schwärmer, welcher lichterloh für seine holde Herzens-Königinn brennt. Man höre die von Liebesgluth überströmende Cavatine: „*Non sò più cosa son', cosa faccio*," oder, die schmachtende Romanze: „*Voi, che sapete, che cosa è amor*," — und Seine Excellenz, der Herr Graf, haben wahrlich so ganz Unrecht nicht, wenn sie den Ruhestöhrer argwöhnisch beobachten, und noch *à buon ora* zu absentiren sich beeilen;

wiewohl Hochdieselben gleichfalls eben nicht schuldfrei sind, und am Ende ein reuemüthiges: *mea culpa* anstimmen müssen. Die zwei Attribute des spanischen Nationalismus: Ahnenstolz und Eifersucht, sind die Hauptfarben, mit denen der grosse Ton-Mahler diese Figur colorirte. Welche altcastilianische Grandezza in der Arie: „*Vedrò, mentr'io sospiro;*" wie unnachahmlich in dem Terzett: „*Cosa sento?*" der verhaltene Zorn, Hohn, und Verachtung: „*onestissima Signora! or capisco come và!*" Mit welch verzehrender Leidenschaft herausgedonnert der Herrscher-Befehl: *Susanna, or via sortite!*" dann, beim Beginnen des ersten Finals: „*Esci mai garzon mal nato!*" — „*morra, morra!*" mit dem wunderschönen Gegensatz der nicht minder schuldbewussten Gräfinn: „*ah, la cieca gelosia,*" — das Verzeihung erflehende: „*Rosina! Rosina!*" in dem *à tre* des zunächst folgenden Abschnittes, worin die festgehaltene Hauptfigur von so bezaubernder Wirkung ist; — endlich, im Duo mit Susanna: „*Crùdel, perchè finora,*" das drängende: „*dunque verrai? non mancherai?*" und, beim Eintritt des *Maggiore*, die Seligkeit des Jubelausrufes: „*mi sento dal contento pieno di gioja il cor!*" —

Zu den Nebenpersonen, welche, obschon subordinirt, wesentlich in das Ganze eingreifen, gehören:

*Signor Basilio*, Singmeister und Kuppler in einer Person; die einzige Tenorpartie; im Gesange zwar weniger bedeutend, dagegen aber für einen routinirten Schauspieler berechnet; denn dieses Zwitterding, dieser Wohldiener, versteht sein Handwerk *ex*



*asse*; er ist Alles, was man eben will, und was Vortheil bringt: schlau, gewandt, beredt, zuvorkommend, einschmeichelnd, ja kriechend, wenn's Noth thut; er wendet den Mantel nach dem Winde, wechselt Farben gleich dem Chamäleon, schmiegt sich in alle Falten, und besitzt das Geheimniss, eines Jeden Lieblings-Neigung zu fröhnen. —

Der Rabulist *Bartolo*, gleich anfangs in seiner bombastischen Arie: „*La vendetta, oh la vendetta*,“ gewissermassen sich selbst portraitirend.

Dessen Haushälterinn *Marcelline*; als deren Rechtsfreund er zwar auftritt, die jedoch *çi devant* auch noch eine andere Stelle bei ihm bekleidete. —

Susannens Ohm, der Schloss-Gärtner *Antonio*, welcher, unter allen seinen Pflanzen, Gewächsen, Stauden und Gesträuchen, sonder Zweifel der Rebe den Vorzug einräumt. —

Seine Enkelin *Barberina*, die in der characteristischen Ariette: „*L'ho perduta, me meschina!*“ um jene verlorne Stecknadel winselt, welche bei dem hochgräflichen *Billet-doux* als Substitut des Siegels gebraucht wurde, und wodurch Figaro zur Entdeckung des ihn bedrohenden Complottes gelangt. —

Der bornirte Dorfrichter *Don Curzio*; eine, durch Stupidität und lächerliches Stottern, erzkomische Person. —

Chöre galten damals, wie bekannt, in der komischen Oper nur für Lückenbüsser; und so finden sich denn auch hier nur deren zwei: „*Giovanni lieti*,“ — und der bei der Vermählungsfeier: „*Ricevete o Padroncina*“ welcher, wenn die Oper in 4 Abtheilungen zerschnitten wird, nebst dem origi-



nellen Marsch, den 3ten Actschluss bildet, und in denen beiden die schönste Simplicität mit der reitzendsten Melodie sich paart. —

Dass diese herrliche Oper an ihrem Geburtsorte anfangs keine bedeutende Sensation erregte, darf nicht befremden. Mozart, Reformator und Epochenmacher, war der Zeit vorausgeeilt, welche selten aus dem Geleise sich bringen lässt; er brach neue Bahnen; gab seinem Orchester bisher ungekannte Beschäftigung; sein Genie umschlang Harmonie und Melodie mit dem Schwesterbande der Eintracht; seine Schöpferhand rief Formen ins Leben, die von beschleierten Augen kaum erkannt, vielweniger erfasst werden konnten. Und so darf denn auch dem, unter Kaiser Joseph des II. Aegide blühenden Künstlervereine keine Schuld des geringen Erfolges beigemessen werden, und die Namen: *Benucci*-Figaro, — *Mandini*-Almaviva, — *Bussani*-Bartholo, — *Occhelli*-Basilio, — *Storace*-Susanna, — *Cavaglieri*-Gräfin, — haben, durch Tradition, acuh heut zu Tage noch einen viel zu guten Klang, als dass das gegenwärtig fast unglaubliche Resultat irgend anderswo, denn in dem noch nicht zur Reife gediehenen Erkenntniss-Vermögen der damaligen Zeitgenossen zu suchen sein dürfte. —

(Fortsetzung folgt.)

---

# Briefe

von

## *C. Mar. v. Weber an Gfr. Weber.*

Mitgetheilt von Letzterem.

---

**Jahr 1810.**

---

## Vorwort.

Die grosse Theilnahme mit welcher der, in früheren Blättern der Cäcilia *) abgedruckte Theil dieser theuren Reliquien unseres herrlichen Weber, damals die Jahre 1822 bis 1826 umfassend, so allgemein gelesen wurde, (sie wurden auch in vielen teutschen Zeitblättern **) nachgedruckt und in mehre französische ***) übersetzt u. s. w.) legt mir die Verbindlichkeit auf, das Versprechen zu lösen, welches ich bald darauf, bei der Anzeige des 3. Bändchens von Webers hinterlassenen Schriften, mit folgenden Worten gegeben: †)

„Auch ich behalte mir vor, seiner Zeit einen Nachtrag zu Webers Reliquien folgen zu

---

*) Cäcilia, Bd. VII, S. 20 und flgg.

**) Dresdener Morgenzeitung, — Journal für Literatur, Kunst etc. u. a. m.

***) In des Hrn. Prof. *Fétis revue musicale*.

†) Cäcilia, Bd. X, S. 166.

„lassen, aus früheren und sonstigen Briefen be-
„stehend, welche unter Anderem insbesondere
„durch den Umstand ein ganz eigenes allgemei-
„nes Interesse haben werden, dass Weber, wäh-
„rend seiner Reisen vom Jahre 1810 an, es
„sich zur eigenen Aufgabe gemacht hatte, mir
„von jeder ihm, artistisch oder auch sonst,
„interessanten Person, deren Bekanntschaft er
„machte oder erneuerte, eine ganz genaue
„Charakteristik zu schreiben, so dass seine
„Briefe von den bezeichneten Jahren eine voll-
„ständige Bilder-Galerie von Charakteristiken
„all jener Personen enthalten, mit derjenigen
„gänzlichen Unbefangenheit, Unparteilichkeit
„und zum Theil nicht übeln Freimüthigkeit
„niedergeschrieben, wie sie nur in einer Privat-
„Correspondenz sich unbedingt vertrauender
„Freunde erwartet werden kann.

„Ich werde demnächst die hiesige öffent-
„liche Hofbibliothek ersuchen, die Aufbewah-
„rung der gesammten Original-Correspondenz,
„so wie auch noch mehrer in meinen Händen
„befindlichen sonstigen Weberschen Original-
„Manuscripte, zu übernehmen."

Indem ich die gegenwärtige Mittheilung mit der Correspondenz des ersten Jahres unserer Bekanntschaft beginne, dem Zeitpuncte, wo Weber, bisher Würtembergischer Kammerherr, durch widrige Hofverhältnisse und königliche Ungnade von dortigem Hofe verbannt, ja vertrieben, seinen ersten Ausflug als Künstler in die Welt versuchend, nach

Mannheim kam, wo ich damal, kaum erst vierzehntägiger Ehemann, lebte, wo sich unsere Bekanntschaft, und bald die innigste, von da an bis zum Grabe im fernen Albion heilig und fest bewahrte, Freundschaft knüpfte, — gebe ich durch die Wiederansicht der vorliegenden Monumente aus jener romantischen Zeit jugendlichen Männersinnes, meinem Herzen ein wehmüthig freudiges Fest, welches unzählige Verehrer des herrlichen Todten theilnehmend mitfeiern mögen — und werden.

Zum näheren Verständnisse dieses Theils der Correspondenz ist es wohl nöthig, folgende geschichtliche Notizen über Webers damalige Verhältnisse voranzuschicken.

Weber, damal ohne Dienst und ohne sicheres Brod, ohne Dach und ohne Heerd, wählte bald, — vielleicht um' meinetwillen — meinen damaligen Wohnort Mannheim zu seinem vorläufig ständigen Aufenthaltsorte, von wo aus er mitunter Kunstreisen in benachbarte Städte, — Frankfurt, Darmstadt, Carlsruhe u. a. m. versuchte, um sich und seinen alten Vater zu ernähren.

Nach einiger Zeit entschloss er sich, noch einmal einen zwar kurzen aber ganz ernstlichen Lehrcursus unter Voglers Leitung in Darmstadt durchzumachen, wo er damal Meyerbeer und Joh. Gänsbacher als Mitschüler antraf, welche auch bald unsere gemeinschaftlichen Freunde wurden, und später mit Weber selbst den Aufenthalt in Darmstadt wieder mit Mannheim vertauschten, wo wir vier, nebst mei-

nem Schwager Alexand. v. Dusch, eine Art förmlicher musicalischer Brüderschaft schlossen. Durchdrungen von jugendlich glühendem Eifer für das wahrhaft Schöne und Gute in Kunst und Kunstwissenschaft, gelobten wir uns aufs Feierlichste, es durch Schrift und That jederzeit nach Vermögen zu fördern, und die Schlechtigkeit und das niederträchtige Treiben der Afterkünstler, der Sudelcomponisten, der Sudelrecensenten und der aesthetischen Phrasenmacher zu bekämpfen. Wir gaben unserer Verbindung den Namen: „Harmonischer Bund" — entwarfen förmliche Bundesgesetze, welche den Zweck des Vereins und die Bestrebungen, zu welchen die Mitglieder sich verpflichteten, genau bestimmten und deren Festhaltung wir durch unsere Unterschriften angelobten. — Unter Anderem projectirten wir — und das ist, zum Verständnisse mancher Stellen der nachstehenden Correspondenz, zu wissen nöthig — projectirten wir eine musicalische Zeitschrift, welche den Titel führen sollte: „Der Harmonische Bund" — auf deren erstem Ankündigungs- und Probeblatte die Bundesurkunde nebst unseren Namensunterschriften abgedruckt werden sollte. Weber war Dirigent, ich Secretär des Bundes und Redacteur des Bundesblattes, — und was der jugendlichen Luftschlösser noch mehr waren.

Dass die Sache selbst nicht zur wirklichen Ausführung kam, ist dem Publicum bekannt, so wie aber auch, ob und in wie weit der Eine oder der Andere der Bundesglieder seinem damaligen Streben unverbrüchlich treu geblieben ist. —

---

So viel zur geschichtlichen Einleitung; was zur Erläuterung einzelner Stellen der Briefe noch sonst hie und da nöthig erscheinen mögte, werde ich in einzelnen Anmerkungen zu den Briefen selbst beifügen, diese selbst aber mit rücksichtloser buchstäblicher Treue, ja selbst mit all den Nachlässigkeiten der Diction und Schreibweise abdrucken lassen, welche man sich in einer Correspondenz dieser Art häufig hingehen lässt, — ja selbst mit all den mitunter darin vorkommenden hausgebackenen Werkeltagsspässen, in denen wir uns damal wohl auch manchmal zu gefallen pflegten, — mit den An- und Spitznamen, mit welchen wir uns damal untereinander zu benennen — oder auch den pseudonymen Chiffern, unter welchen einige von uns hie und da einmal Etwas geschrieben hatten (C. M. v. Weber als *Melos*: — Meyerbeer als *Philodaicos*) u. dgl. m. — Nur sehr wenige ganz individuelle Particularitäten sind hie und da ausgelassen und die Lücken durch Puncte ( . . . . . ) angedeutet.

*Gfr. Weber.*

---

## I.)

(Von Darmstadt, ohne Angabe des Tages.)

Liebster Freund und Bruder! [1])

Längst schon hätte ich Dir geschrieben, wenn nicht zwey kleine Ursachen mich bis jezt davon abgehal-

---

[1]) Wie ich bereits auf S. 21 des VII. Bandes der Cäcilia angemerkt, beruht die in diesen Briefen überall

ten hätten. Erstens — habe ich nichts zu schreiben, denn der ganze Stoff wäre auf das Thema

„ich ennuyre mich“

reducirt gewesen, 2tens war ich zu verstimmt, und Drittens sind mir, und ergo auch Dir, verstimmte Saiten und Briefe zuwieder. Damit Du aber nicht etwa denkst dass ich auch zu der Raçe gehöre die „aus den Augen aus dem Sinn“ im Schilde als Motto führt, so greiffe ich nach einem langweiligen Gänsekiel, um Dir in dem langweiligen Darmstadt [2]) langweilig zu erzählen — dass ich Langeweile habe.

Mit Fug und Recht könnte ich hier meinen Brief schliessen, denn ich habe mein Thema rein erschöpft, aber ich denke zu gern an mein liebes Manheim, oder vielmehr an dessen liebe Bewohner, als dass ich nicht noch ein wenig mit Dir kosen sollte. Vermög der mir angebohrnen gottähnlichen Faulheit erzähle ich Dir meine hier erlebten ledernen Schicksale nicht, sondern bitte Dich meinen an Berger [3]) geschriebenen Brief durchzusehen, um daraus meinen vergnügten Aufenthalt zu beneiden.

---

vorkommende Benennung „Bruder“ weder auf einen wirklichen verwandtschaftlichen, noch auf einer etwa freimaurerischen oder sonstigen Ordensbrüderschaft, auch überhaupt auf keinem Familienverhältnisse, sondern lediglich auf der, unter uns beiden, von der ersten Zeit unserer Bekanntschaft an (1810) angenommenen Weise, uns als Brüder zu betrachten. *GW.*

[2]) Das höhere Aufblühen der grossherzoglichen Residenzstadt war damal nur erst im Beginnen. *GW.*

[3]) Der damal am Mannheimer Theater angestellte, Webern von Stuttgart her bekannte, sehr brave Tenorist Louis Berger. *GW.*

Mit Vogler habe ich sehr selige Abende verlebt. Er hat ein Requiem für sich geschrieben, was Alles übertrifft was ich bisher von Kontrapunktischen Künsten, die zugleich Herz und Gefühl ansprechen, kenne. [4])

Aschaffenburg d. 15. Aprill.

Da ich in Darmstadt verhindert wurde meinen Brief zu vollenden, so schreibe ich hier noch ein Wörtchen dazu und lass ihn dann in Gottes Namen laufen. Ich gebe heute hier Concert und bin sehr neugierig wie es ausfallen wird. Morgen gehe ich nach Amorbach zum Fürsten von Leiningen, und von da über Frankfurt wieder nach Darmstadt wo ich den 30. ohnfehlbar Concert gebe. Es wäre gar schön wenn Du und Dusch [5]) mit Berger dahinkommen könnten. Es gieng mir hier so konfus wie überall, Hatzfeld ist nicht hier, drey bis 4 von denen an die ich Briefe hatte sind krank, kurz es war eine Teufels Wirthschaft ehe ich das heutige Konzert zu stande bringen konnte. Ich hätte Berger gern geschrieben, aber ich stehle mir die Zeit vom edlen Essen ab um diesen Wisch vollenden zu können, denn Du kannst denken was ich die paar Tage zu rennen und zu laufen hatte.

Alle Briefe an mich müssen wieder nach Darmstadt geschickt werden.

---

[4]) Nach Voglers Tode erschienen bei B. Schott's Söhnen. *GW.*

[5]) Alexander v. Dusch, jetzt badischer Minister-Resident. Vergl. das Vorwort. *GW.*

Jezt leb wohl! auf dem Tischtuch schreibt sichs nicht gut, und ein freundlicher Kalbsbraten winkt mir; ich muss seinem Lokken folgen, und daher für jezt adieu, behalte mich lieb, grüsse Dein liebes Weibchen herzlich, (Hertlings besonders auch; ich bin den ganzen Tag bei den hiesigen) und bald hofft Dich wieder zu sehen

Dein Dich innigst liebender Freund und Bruder

Weber.

## II.)

(Ebenfalls von Darmstadt, doch ganz ohne Datum).

Dito. Guten Morgen!

Eben erhalte ich Deinen Brief und vortrefflichen Canon, er hat mich zu Thränen gerührt, es herrscht ein ungemein leises Gefühl darinn. [6])

---

[6]) Während Weber's ersten Aufenthaltes in Mannheim hatten wir es eine Zeit lang eingeführt, dass alle Billette, welche Einer dem Anderen von Haus zu Haus schrieb, in Canons geschrieben sein mussten, welche übrigens mitunter auch beliebig herzlich schlecht ausfielen. Zu diesen hausgebackenen Spässen gehörte denn auch folgender Räthselcanon, den ich Webern zur Auflösung aufgab



und auf welchen Obiges die Antwort ist. *GW.*



Der Erste Ton [7]) geht heute ab, an Weiler. [8]) (jezt kommt eine gute Nachricht.) —

Künftige Woche kommt *Vogler* mit *Beer* [9]) auf ein paar Tage nach Mannheim. . . . schiebt doch euer Museum bis dahin auf. — Sage doch dem . . .

Voglers Geburtstag d. 15. May haben wir gefeiert, lass Dirs von Berger erzählen, und meine schöne Poesie zeigen.

. . . Jezt soll noch der Gänserich [10]) krazen, ich weis nichts mehr, als dass ich Dich ewig herzlich liebe. Dein Weber.

(Beischrift von Gänsbacher).

Der Jörgl [11]) ist wie Fisch abgestanden; . . . Nur Freund Webers Umgang, Voglers Harmonie und das Andenken an mein mir unvergessliches Mannheim macht mir den Aufenthalt in dem von Gott verworfenen Darm [12]) noch erträglich; bald lass ich mich vom Teufel holen, und nach Böhmen tragen. Ich umarme und küsse das ganze Museum; ewig werd

---

7) Webers musicalisches Declamationsstück: „Der erste Ton", Gedicht von Rochlitz; demnächst in Clavierauszug, Orchester und Chorstimmen, gestochen bei Simrock. *GW.*

8) Geheimer Rath, Frhr. Georg v. Weiler in Carlsruhe, damal in Mannheim, unser gemeinschaftlicher Freund. *GW.*

9) Meyerbeer, damal sich noch Meyer Beer schreibend. *GW.*

10) Er meint Joh. Gänsbacher. S. das Vorwort. *GW.*

11) Gänsbachers Spitzname, siehe das Vorwort. *GW.*

12) Siehe die vorstehende Note 2.) *GW.*

ich seinem Andenken singen: „*L'amerò*"; aber nicht wie es Weber kürzlich folgendermassen übersetzte:

Dummes . . . u. s. w.

(Im Original folgt hier eine nicht mittheilbare unerhörte Zote.)

Die schöne Uebersetzung aber, die er davon machte, ist ganz dem Gefühle und Geiste des italienischen Textes angemessen.

Viele Empfehlungen an . . . von

euerm liebenden Freund

Gänsbacher.

(Fortsetzung von Weber.)

Wie steht es denn mit Dusch? umarme Ihn herzlich von mir.

Im Morgenblatt vom 16. May steht etwas über mein Heidelberger Concert, welches mir doppelt lieb ist, da sonst das Morgenblatt meinem Nahmen, aus edler Königsfurcht, 13) verschlossen war. ein Aufsaz über Vogler wird auch bald im Morgenblatte erscheinen. Adieu. schreibe bald wieder, und mehr.

100 Schönes an Hertlings.

## III.)

Darmstadt d. 21. August 1810.

Liebster Bruder!

Kaum bin ich 2 Täge in dem verfluchten Darmstadt, 14) so glaube ich schon eine Ewigkeit da zu hau-

---

13) Siehe das Vorwort. *GW.*
14) Siehe die Anmerkung 2). *GW.*



sen, auch verfolgt mich das Missgeschick wie ich mich hier sehen lasse, aus meinem Concert wird wohl nichts, Vogler sagt, dass jezt alles zu sehr mit dem Theater beschäftigt wäre, mit einem Wort, ich merke, dass er nicht die Courage hat, bey Hofe ordentlich anzuklopfen, und so entgeht mir eine beträchtliche Einnahme, die ich jezt sehr gut hätte brauchen können.

Viele Briefe habe ich hier vorgefunden, unter andern von Gänsbacher, der glücklich angelangt ist, und euch alle 1000 male grüsst; — und von der bekannten Hand, die auch Deine Briefe von der Redaktion der Musikal. Zeitung schreibt, worin sie Hr. Rochlitz entschuldigt, der gar zu viel zu thun hätte, selbst eine Correspondenz anzuknüpfen, etc. und übrigens verflucht höflich und demüthig.

Beer [15]) empfiehlt sich Dir bestens, und ist mit Feuereifer für unsern Harmonischen Bund [16]) entzündet, dieser Tage werde ich Dir die Statuten schikken um Deine Meinung und Kritik darüber ergehen zu lassen. . . .

Unser Gross-Papa [17]) grüsst Dich und Deine Frau,

---

15) Siehe die Anmerkung 9). *GW.*

16) Siehe das Vorwort. *GW.*

17) Vogler, mit seinem wundergrossen aber einseitigen Talente und allseitigem Streben, mit seiner schier grenzenlosen Kunstfertigkeit, mit seinen bei jeder Anregung so reich, nur gar zu oft in verkehrter Richtung, sprühenden reichen Geistesfunken, mit seinen hochkünstlerischen, ihm so leicht die Herzen gewinnenden Gaben, und seinem doch oft auch wieder so höchst prosaischen und sonstigen Streben und

ich habe ihm deinen Polymeter [18]) gezeigt, er fand ihn recht schön; und sagte es mit den Worten, recht schön gedacht, ist recht viel Genie darin. — Freuen kannst Du Dich darüber, aber besauf Dich nur nicht. . . . Vogler hat das Haus der Frau von Hertling gekauft und zieht diese Woche hinein. Ich gehe dieser Tage auf einen Tag nach Frankfurt, um zu sehen wie es da aussieht.

Ewig Dein

Weber.

## IV.)

Darmstadt d. 30. August 1810.

Obwohl es mir jezt eigentlich gar nicht ums Schreiben ist, so kann ich doch nicht länger Deinen Brief vom 24. unbeantwortet lassen, und vielleicht heitert mich das Plaudern mit Dir ein bischen auf. Deine Sonate ruht in den Händen des Bären, [19]) der

---

Beginnen, durch welche er die gewonnene Liebe und Verehrung nicht selten auch wieder verscherzte, und wodurch er namentlich auch in Darmstadt, wo er vom kunstsinnigsten der damaligen Fürsten unter den allerglänzendsten Bedingnissen berufen und fixirt wurde, sich so sehr schnell allen Einfluss unweise verscherzt hatte — kurz: Vogler, wie er nun eben war, war damals nun einmal unser Abgott, und vorzüglich der seiner Eleven C. M. Weber, Meyerbeer und Gänsbacher, und erhielt von ihnen den Schmeichelnamen Grosspapa. *GW.*

18) Gedicht von Alexand. v. Dusch; siehe meine Mehrstimmigen Gesänge, (Mainz. b. Schott) Heft 2, auch m. Theor. Bd. II, Notenblatt 17. *GW.*

19) Er meint Meyerbeer. *GW.*

Honig daraus saugen wird. Den 27. war ich in Frankfurt, wo mit Eifer an der Silvana gearbeitet wird, die Sonntag d. 16. September aufgeführt wird, und wodurch ich Dich an unsern schönen Plan wegen deines Herkommens erinnern wollte. Wird etwas daraus, wie ich sehnlichst wünsche und hoffe, so schreibe mir es nur einige Zeit vorher, wegen Quartier.

Vogler hat das Haus der Fr. von Hertling gekauft, und zieht jezt aus, welches uns alle in grosse Confusion versetzt, und zugleich die Absendung des Verzeichnisses und der Statuten [20]) verhindert.

Mein Erstes All°. zum Concert ist fertig, und wie man sagt, gelungen; mein Frankfurter Concert wird aber erst zu Ende der Messe statt finden können. . . . . Mit Fräulein Tonel [21]) söhne dich in Zeiten aus, sonst bekommst Du mich auch auf den Hals, sage Ihr dass Sie stets an mir einen treuen Alliirten hätte, auf den Sie in Noth und Tod zählen könnte.

Dein Quartett lass doch ja auch nicht liegen, Du warst so gut im Zug. Der Teufel ist jetzt hier mit dem Theaterwesen los. Weisst Du schon dass die Gervais hier engagirt ist? an dem armen Titus studiren sie nun schon über 7 Wochen, aber, im Concertsaal, und — nicht mit denen Sängern die ihn auf dem Theater singen sollen. Der Grosherzog hat sich einen Chor gepresst, aus seinen Hautboisten und jungen Mädchen aus der Stadt, die nun sämtlich in

20) Siehe die Anmerkung 16).

21) Eine jetzt verklärte innige Freundin unseres Kreises. *GW.*

der Musik Unterricht bekommen, und schon recht brav zusammen singen. [22]) So 45 — 46 Hälse können schon was zusammen schreyen. Der Mittel wären hier so viele, wenn jemand die Leitung hätte der es recht verstände. Vogler ist dabey ganz unthätig, wenn ich an seiner Stelle wäre, ich bliebe nicht, wo man meiner so wenig nöthig hätte, oder nöthig haben wollte. [23]) Inzwischen ist ers schon ziemlich nun gewohnt, und lebt so seinen Stiefel weg; er grüsst Dich und Dein lieb Frauchen bestens, dem ich auch die Hände in meinem Nahmen zu küssen bitte. An Hout's sowie etc. alles Schöne. Schreib mir bald wieder, und sey fleissig.

Ewig Dein

Weber.

## V.)

Frankfurt d. 9. September 1810.

Lieber Bruder!

Ich habe so viel mit Proben und Visiten zu thun, dass ich mir nur diesen Augenblick abstehle, um Dich und Dein lieb Frauchen herzlich zu grüssen, und zu sagen dass meine Oper bestimmt heute über 8 Tage als Sonntag d. 16. seyn wird. Mad. Blanchard steigt d. 15. — 16. oder 17. Wahrscheinlich aber den Sonntag früh. Darauf kannst Du Dich verlassen.

---

22) Siehe die Anmerkung 2). *GW.*
23) Siehe die Anmerkung 17). *GW.*

Die Proben gehen gut, und alles arbeitet mit Eifer daran. Man hat in der Stadt schon eine allgemeine gute Meinung von der Oper, und einige Derangirer haben sogar schon das Finale 1. Acts. fürs Klavier, für 3 Singstimmen etc. arrangirt. heute erwartet man Simrock, mit dem ich auch wegen Deiner Sonate sprechen will, die ich also wahrscheinlich eher als Du sehen werde. Nächstens ein Mehreres, bald hofft Dich aber selbst zu umarmen

Dein treuster Bruder Weber.

An Dusch etc. alles Liebe.

## VI.)

Darmstadt d. 23. Sept. 1810.

Lieber Bruder!

Deinen Brief vom 12. May habe ich am 16. in Frankfurt erhalten, und es that mir sehr leid dass Du nicht kamst. Den Aufsatz im Journal pol. habe gelesen, und danke vielmals dafür, item wieder einmal mehr gedruckt . . . Die Silvana hat gefallen und Aufsehen unter den Leuten gemacht, indem man behauptet sie sey nicht von Wenzel Müller, und doch auch nicht von andern gestohlen. Mittwoch als den 26. ist sie wieder, und wenn Du Dich gleich aufpakst, so kannst Du noch zurecht kommen, auch steigt die Blanchard heute über 8 Tage wieder, und der Hr. Furioso tanzt in Frankfurt. Deine Sonate habe ich schon, und Du wirst Deine Exemplare dieser Tage erhalten.

. . . Gestern und Vorgestern habe ich Voglers Fugen-System durchgegangen, in dem unendlich viel vortreffliches und neues ist.

Die Fuge vom ersten Ton [24]) habe ich umgearbeitet, und das ist jezt ein ganz anderer Bissen geworden als vorher.

André und Simrock grüssen Dich. ein paar Liedchen aus Silvana werden dieser Tage schon herauskommen. Mein Concert in Frankfurt wird erst Ende October seyn, daher wohl aus meiner Reise nach der Schweiz nichts wird, und ich so lange hier sizzen und arbeiten werde; ich wohne jezt bey Vogler in seinem neuen Hause.

Rook habe ich gesehen und Deroi und Hertling. kann denn der Schwanewirth der Dusch, gar nicht schreiben?

Eine Hundsföttsche Arbeit habe ich jezt vor. 6 kleine Sonaten mit 1 Violin für André, kostet mich mehr Schweiss als so viel Simphonien. aber was ist zu machen.

Hast Du nichts neues geschrieben? Wenn Du Dienstag hieher kommst, kannst Du Mittwoch früh mit mir nach Frankfurt Kutschiren, ich möchte Dich gar zu gern einmal wieder sehen. Was macht Dein lieb Weibchen? wohl und munter? fleissig im contra-puncte?

Ich hätte dir gern mehr von der Oper geschrieben, da ich es aber heute schon so häufig an Hie-

---

[24]) S. Anmerk. 7).

mer etc. gethan habe, ennujirt es mich grässlich, daher mache lieber dass wir eins zusammen plaudern können.

Hast du noch nichts von Berger gehört? der faule Seehund hat mir noch gar nicht geschrieben. sind Hout's jezt in Mannheim so sage Ihnen alles Liebe von mir, so wie an Solomé, Hertlings etc. etc. und schreib bald wieder Deinem Dich ewig liebenden

Weber.

## VII.)

Darmstadt d. 28. Sept. 1810.

Lieber Bruder!

Den 26. war meine Silvana wieder, und wurde so vortrefflich executirt, dass mir nichts mehr zu wünschen übrig blieb. Orchester und Sänger waren von dem grössten Eifer beseelt, auch gefiel Sie sehr. Heute schikke ich das Manuscript Deiner Sonate ab, und lege 6 fl. 24 kr. bey, die ich Dich bitte sogleich der Ueberbringerin dieses zu geben, weil es meinem Vater bestimmt ist, und mir viel daran liegt dass Er es sogleich bekommt, da der Postwagen doch wohl erst übermorgen Dir es bringen wird .... Simrock grüsst Dich vielmals, der arme Teufel hat viel Unglück mit seinem Sohn der in Petersburg ist, und jezt der Conscription gemäss, marschiren soll.

Von Lozow aus Heidelberg habe ich gehört, dass mein lieber Dusch gar nicht recht wohl, und daher

auch verdriesslich seyn soll, ist das wahr? ich hoffe es nicht, und wünsche wenigstens dass es bald vorüber gehen möge.

Wie geht es denn dem lieben Frauchen? ists schon gefährlich? Adieu schreib bald wieder Deinem Dich ewig liebenden Bruder

Weber.

Der Bär [25]) streckt sich submiss in den Staub.

## VIII.)

**Darmstadt d. 8. 8br. 1810.**

Lieber Bruder!

Deinen Brief vom 2. habe d. 4. richtig erhalten. Ich lebe hundemässig fleissig, und arbeite mich an denen 6 kleinen Sonaten halb todt, 3 sind fertig und die andern 3 hoff ich auch noch binnen 8 Tagen fertig zu machen. mein Klavier Concert ist fix und fertig, ja sogar abgeschrieben habe ich es selbst, denn hier nimmt ein Schlingel von Copist 20 kr. per Bogen. sobald die Sonaten vollends fertig gehts hinter den Abu Hassan her.

An Beer habe ich Deinen Brief abgegeben, so ihm viele Freude machte. er wird Dir selbst und allein antworten. die Statuten sind angefangen aber noch nicht vollendet.

---

[25]) Siehe Anmerkung [9]).

Ich möchte gar zu gern mein Concert im Museum zum erstenmale spielen, wenn ich nur wüsste wie ich es anfangen sollte.

Das Voglersche Fugensystem ist nicht gedrukt sondern Manusc. ich habe es aber in den Klauen, nur habe ich die Geduld nicht es abzuschreiben, so wichtig es auch ist .... Der Frau von Gustel meinen Respekt, und ich hoffe zu Gott, dass sich diese verminderte Sept die doch eigentlich vermehrt ist, bald zu gänzlicher Zufriedenheit in einen Dreyklang, als einen gesunden Jungen, oder Quartsext, als in ein artiges Mädchen, auflösen wird.

Den Dusch puz einmal recht mit seiner verfluchten imaginären Imagination, und sag ihm dass er mir schreiben soll. Da bist Du doch ein andrer Kerl, hast zu thun und schreibst doch, aber der Jörgel [26]) hat gar nichts zu thun und ist faul.

Ad vocem Jörgel, fällt mir ein, dass ich auch noch nichts von unserm lieben Gänsbacher gehört habe, ich habe ihm vor ungefähr 14 Tagen geschrieben, und warte nun sehnlichst auf Antwort.

Eigentlich lebe ich recht missvergnügt und traurig, Du glaubst gar nicht was mir das Leben hier verleidet ist, und doch ist es gut für mich dass ich einmal die nothwendigsten Dinge wegarbeite.

Wenn Hout zurückkömmt so grüss mir ihn herzlich, seine liebe Frau aber kannst Du vorher recht

26) **Dusch** wird hier **Gänsbacher** gescholten. S. Anm. 11.)

ordentlich von mir grüssen, — empfehlen wollt ich sagen. —

Ich habe den ganzen Tag gearbeitet und möchte Dir nun eigentlich so gern was vernünftiges schreiben, es geht aber gar nicht, ich bin wie vernagelt, und sizze ich noch lange so, so schrumpfe ich wie ein alter Mantelsack ein. Du glaubst nicht was ich für eine Sehnsucht nach Dir habe, bey jeder Note die ich componire stehst Du vor mir, und ich denke, was wird da der Weber dazu sagen. vielleicht schikke ich Dir bey den Voglerschen Sachen die umgearbeitete Schlussfuge mit fürs Museum. es ist doch quasi meine Schuldigkeit dass sie es ordentlich haben.

Adieu, alles Schöne an Solomé, Hertlings etc.

ewig Dein treuster

Melos.[27])

## IX.)

Darmstadt d. 12. Okt. 1810.

Lieber Bruder!

Tausend Glück und Heil der lieben Wöchnerinn die so heldenmüthig den grossen Kampf gekämpft, und der Welt einen gesunden braven Bürger schenkte. ich kündigte sogleich die Nachricht dem ganzen Hause an und Vogler lässt Dir recht herzlich gratuliren.

Aber so sehr es mich im ganzen freute, so ärgerlich ist es mir doch eines Theils dass es ein Bub ist, der Componisten mit dem Nahmen Weber werden zu viel, denn dass der Kerl ein Comp. wird ist ausgemacht, und ich hoffe dass Du ihm schon vor-

---

27) Siehe das Vorwort, am Ende. *GW.*

läufig etwas vom Generalbass beygebracht hast, auch muss er ja offenbar schon die Akkorde noch vom Mutterleibe her kennen, denn die Frau Baas [28]) studirte ja die letzte Zeit gar fleissig.

Ich möchte Dich wohl in Deiner Vater-Glorie sehen und etwas mit von dem Kindtauf-Kuchen verzehren helfen, aber so gut wird es mir wohl nicht werden, und so muss ich mich armer Teufel mit den Gedanken daran begnügen.

Du schreibst mir zwar dass Du mir nächstens eines Breitern schreiben wolltest, ich bin aber so frey, das vor der Hand nicht zu glauben, auch müsste ich sehr unvernünftig seyn es zu verlangen, denn die ersten Tage gehören Deinem lieben Weibchen, und ich glaube d o c h, dass in Euerer freudigen Stimmung auch manchmal des verwaisten Webers gedacht wird, der fern von euch herzlichst mit euch fühlt. — ich muss ein bischen die Feder weglegen, wenn ich nicht weich werden will. —

Von Gänsbacher hat Vogler vor ein paar Tagen einen Brief erhalten, er ist wohl, in Prag, hat seine kleine Oper von Treitschke fertig, — und wollte den 8. dieses Monats nach Wien reisen, um da für deren Aufführung zu sorgen. Ich habe ihm schon d a h i n geschrieben, und werde ihm sobald er mir geantwortet hat, die frohe Neuigkeit Deiner Vaterschaft zu wissen thun. ich bin überzeugt dass er warmen Antheil nimmt, und es ist eine reine, wahre Seele, und ohnstreitig der Beste von uns allen.

---

[28]) Ist gemeint: Namensbaase. Vrgl. die Anm. [1]). *GW.*

Die Anwesenheit Kalkhoffs hat mir viele Freude gemacht, denn so ein Mannheimer Gesicht ist ein belebendes Wesen für mich. er wird Dir hoffentlich Deinen Kirnberger mitgebracht haben. Kaum war er abgereisst, so bekam ich Deinen Brief. Ich wäre gar zu gerne auch in den Wagen gesessen und hinkutschiert, da wäre ich just zu der ganzen Geschichte zurecht gekommen.

A propos, wie ist es denn, meinst Du nicht dass jetzt etwas bey der Prinzess zu machen wäre, wenn ich nur einigermassen voraussehen könnte die Reise nicht umsonst zu machen so besuchte ich mein theures Mannheim noch einmal, schreibe mir doch darüber etwas Deine Meinung.

Ich bin leider seit ein paar Tagen in der schreklichen Stimmung nicht arbeiten zu können, von denen verfluchten 6 Sonaten sind 5 fertig und die letzte kann ich nicht zusammen kriegen, und doch möchte ich sie André schicken damit ich hier fortkomme, es leidet mich nicht länger auf einem Flekke, die gute Zeit kommt näher, und nun gehe ich los.

Was macht Dusch? und werde ich nie das Glük haben einen Fezen Papier von seiner Hand bemahlt zu bekommen?

Nun leb wohl lieber lieber Bruder, empfiehl mich Deiner theuern guten Gattin bestens, und sag ihr in meinen Nahmen alles was Du glaubst dass ich für Euer Glük empfinde. Ich küsse Deinen lieben Buben in Gedanken und bin ewig Dein treuster Bruder

Weber.





## X.)

Frankfurt den 23. 8br. 1810.

Lieber Bruder!

Kindtauf-Schmaus, Gevatter-Bitten, und Kaffetrinken wird nun wohl hoffentlich vorbey seyn; und nun können Höchstdieselben wohl auch einmal wieder den Gänsekiel ergreiffen und an Bruder Melos [29]) schreiben. höre einmal Bruder Giusto [30]) Du hast Dich ja ganz an den Himmel verstiegen, und mir auch einen schönen Plaz da angewiesen, erlaube also wenigstens mich zu dem Zwillings-Gestirn zu rechnen, und Dich auch als meinen lieben Bruder mit hinauf nehmen zu dürfen.

Ich sizze nun hier und will Concert geben, da aber der Teufel mir immer alles Unglük auf den Hals führt, so sind auch gestern mit mir zugleich 2 Regimenter Franzosen eingerükt, die wegen der Kolonial-Waare etc. Untersuchung halten; Du kannst Dir die Consternation der Frankfurter denken, und dass dieses mein Concert um wenigstens 8 Tage verschiebt die ich in dem theuren Neste sizzen muss.

Berger hat mir geschrieben. der Zitterschläger [31]) ist in Stuttg. ganz durchgefallen; die Mayer machte das Mädchen wie ein Kloz, das wollte

---

29) Siehe Anm. 27) *GW.*

30) Mein früherer offenkundiger Schriftstellername; — wirklich anonym habe ich nie Etwas geschrieben. Vgl. Cäcilia 1. Bd., S. 104. *GW.*

31) Ein wunderliebliches Liederspiel von Hofcapellmeister Peter Ritter in Mannheim. *GW.*

Berger wieder gut machen durch verdoppeltes Spiel, und so sah er wie ein Mensch in convulsivischer Bewegung aus, wie mir Hiemer schreibt; es thut mir sehr leid.

Der Zitterschläger wird hier auch einstudirt.

Hast Du die Aufsäze im Morgenblatte über die Silvana gelesen? . . . . .

Was macht denn Dein lieb Frauchen und der junge Componist, spielt er schon eine Suppe vom Blatte weg, oder trifft er nur noch Milch?

Alles Schöne an Dusch, Solomé, Houts etc. und schreib bald wieder Deinem Dich so herzlich liebenden Weber.

## XI.)

Darmstadt d. 1. 9br. 1810.

Liebster Bruder Giusto! [32])

Deinen Brief ohne Datum nebst Sonaten habe ich d. 27. 8br. richtig in Frankfurt erhalten, und zwar spät in der Nacht als ich von einer langweiligen Gesellschaft nach Hause kam.

Du kannst Dir daher vorstellen mit welcher verdoppelten Freude ich Ihn verschlang, 2 mal las ich ihn durch, legte mich dann ins Bett, und verzehrte ihn da gemächlichst noch einmal. Das nenne ich noch einen Brief der für einiges Warten entschädigt, denn lebendig stundest Du alter ehrlicher Kerl vor mir,

---

32) Siehe die Anm. 30). *GW.*

als ich ihn las und innigst rührte mich Deine wahre gerade Liebe. Nein, es ist bey Gott unmöglich dass uns je etwas trennen oder kälter machen könnte, und selbst bey dem vortrefflichen Glauben den mir die Hundeseelen von Menschen mit Gewalt aufgeprügelt haben, durch meine bitteren Erfahrungen, glaube ich freudig bey Dir eine Ausnahme machen zu können.

Sieh, ich möchte Dir so gerne nun zum Danke auch etwas erfreuliches schreiben, aber es geht nicht, und so nimm denn den Wermuths-Kelch auch mit an, der sich mir überall darbietet.

Ich habe Dir unterm 23. 8br. von Frankfurt aus geschrieben, dass ich zu einer unglücklichen Epoche da eintraff, doch konnte man die ersten paar Tage nicht recht absehen ob die Geschichte lang oder kurz dauern würde, und ich beschloss daher es ein Tager 8 mit anzusehen. Ging den 24. nach Offenbach, um mit André zu sprechen wegen denen verfluchten 6 Sonaten die ich ihm endlich im Schweisse meines Angesichts fertig gemacht und den 18. geschikt hatte, — und traf ihn nicht, denn er war verreisst. in Frankfurt trieb ich mich langweilig herum und lernte nach 8 Tagen einsehen, dass vor der Hand bey der entsetzlichen Confusion und dem allgemeinen Jammer an n i c h t s zu denken sey.

So etwas kann nur m i r begegnen, denn nachdem ich nun so lange dies Concert verschoben hatte, a l l e Umstände günstig waren, Zeit, Bekanntschaften, Ruf etc. so führt das Donnerwetter ein Diabolus ex machina herbey der mir die ganze Sauce verdirbt. —

D. 29. ging ich nochmals zu André und hatte die Gelegenheit mich weidlich zu ärgern. Der Kerl hatte mir meine Sonaten zurük geschikt, unter dem vortrefflichen Grunde, — Sie seyen zu *gut*, das müsste viel platter seyn, die Violine nicht obligat etc. kurz wie die von Demar, (nun so was schlechtes giebt's gar nicht mehr auf der Welt als diese sind) ich erklärte ihm, kurz und bündig dass ich solchen ..... nicht schreiben könnte, *nie* schreiben würde, und somit giengen wir ziemlich verdriesslich auseinander. Der Simmrok ist auch so ein langsamer Seehund, es geht gar nichts vorwärts.

D. 30. reisste ich hieher zurük, und werde nun wohl nicht lange mehr hier verweilen, will noch einen Versuch zu einem Concert machen und geht das nicht, so gehe ich.

Mit meiner Liebschaft ists aus, ich hatte Sie versäumt, und nun hat sie einen alten Kerl geheirathet. dieses Mittel bey euch zu leben ist also beym Teufel, wenn ich nur irgend wüsste was ich in Mannheim verdienen sollte, so käme ich doch aufs Frühjahr wenn der Krieg mit Russland losbrechen sollte, zu euch; wir könnten gar zu herrliches Zeug zusammen schmieden.

Die Statuten [33]) sind fertig, ich bin aber zu faul sie heute abzuschreiben, daher bekommst Du sie in ein paar Tagen.

---

33) Siehe das Vorwort. *GW.*

Von Beer alles Schöne, er sagt er hätte an Dich geschrieben, und so viel ich mich erinnere ist das auch wahr. auch Vogler grüsst Dich. auf Deine kuriose Bestellung hin, kann ich Dir nichts schikken. —

Im Reichsanzeiger sollen ja die Choräle von Kühnel angezeigt sein, [34]) siehe doch einmal nach, und wezze Deine Feder, denn ich glaube die Bachianer werden mir ganz verflucht zu Felle steigen.

Von Gänsbacher habe ich heute einen Brief gekriegt, er ist jezt in Wien und wird grosse Freude haben wenn Du ihm dahin schreibst, seine Adresse ist an Johann Gänsbacher zu Wien, abzugeben bey der Fräulein Therese von Paradies im Schabenrössel im 4ten Stokk. Es geht ihm auch nicht recht mit seinem Oeperchen, Treitschke ist ausser Conexion etc.

Glaube ja nicht dass ich Dir im mindesten zu nahe treten wollte als ich Gänsbacher so erhob, ich habe das gut in ganz anderem Sinn verstanden, ich kenne Dich, und kein Satan soll Dir einen als Besseren vor die Nase sezen. Giebt denn Dusch gar kein Zeichen des Lebens von sich? Der Strik meint wohl ich soll ihm zuerst schreiben, das würde ich auch recht gerne thun, wenn ich wüsste dass er antwortete.

---

34) Zwölf Choräle von Seb. Bach, umgearbeitet von Vogler, zergliedert von C. M. v. Weber, Leipz. bei Kühnel. *GW.*

Liebster

d: 27: 8br richtig in Frankfurt
Deinen [illegible] langweiligen Gesellschaft.
erhalten, [illegible] mit welcher [illegible]
noch Zeit, [illegible] brachte mich denn und
Leiden [illegible] . das war ich noch
Bett, [illegible], denn lebendig standest
ein [illegible] und innigst küsste mich
die alte [illegible] unmöglich das und ja
Dir [illegible] Schloß den [illegible]
abend [illegible] mit Gewalt aufgeschlo=
glauben [illegible], glaubensfreudig [illegible]
[illegible] ich möchte Dir so gern
[illegible] aber es geht nicht, und
nur [illegible] sich mir überall darbietet
so [illegible], daß ich zu einer [illegible] =
ich habe [illegible] die ersten paar Tage
glücklich [illegible] dauern wird, und
nicht [illegible]. ging den 24: nach
ich [illegible] versuchte 6 Sonaten
Offenbach [illegible]

[illegible]

[illegible] oniert machen und geht [illegible] mich,
[illegible] und, ich hätte Sie versäumt
[illegible] irrthum. die [illegible] Mittel bezahlt ich
mir irgend [illegible] und ich
[illegible] noch [illegible] [illegible]
[illegible] nicht; es könnte gar zu
[illegible] die Statuten sind fertig
[illegible] iben, daher bekommt die [illegible]
[illegible] Schön, er sagt er hätte an [illegible]
[illegible] und auch mehr. auch Vogler,
[illegible] ling hin, kann ich dir nicht
[illegible] ja die Chorale [illegible]
[illegible], und sagt dein [illegible], den
[illegible] Einfluss zu [illegible]
[illegible] gekriegt er ist jetzt [illegible]
Wenn du ihm doch schreibst
[illegible] zu Wien, abzugeben bey
Schreibermeister in 4. Stock.

[illegible] schen, Treitschke ist [illegible]
[illegible] die im nächsten zu [illegible]
[illegible] haben das gut in ganz [illegible]
[illegible] Vater soll dir eine alte
[illegible] gar kein Zeichen
[illegible] ich soll ihm [illegible] schreiben
[illegible] nicht dass er antwortete,
[illegible] mich [illegible] finden gute [illegible]
[illegible] eine kleine Ausflug zu
[illegible]. und machen den [illegible]
[illegible] Solomie? [illegible]. die
[illegible] dem [illegible]? [illegible] immer
[illegible]

Frey [35]) gratulire in meinem Nahmen bestens, es freut mich sehr für den guten Jungen, aber er soll sich dadurch ja nicht abhalten lassen einen kleinen Ausflug zu machen, aber später, jezt ists noch nichts.

Was machen denn Hout's, davon hast Du mir nichts geschrieben, und Solomé's? etc. Deinen jungen Componisten (apropos wie heisst denn der Kerl?) umarme in meinem Nahmen zärtlichst, und sage ihm dass ich schon ein Doppelconcert für ihn und mich unter der Feder habe.

Nun lebe wohl lieber Bruder alles Liebe an Dein Frauchen, und vergiss nicht mir bald wieder zu schreiben, und dadurch zu erquikken, Deinen auf der Menschlichen Sandbank befindlichen treuesten Bruder

Weber.

So eben bringt Beer einen Brief geschleppt.

## XII.)

**Karlsruhe d. 17. Dec. 1810.**

Morgen ist mein Geburtstag, was kann ich bessers thun als ein paar Worte in der grössten Eile mit Dir schwazzen denn die Post geht ab. ob ich lachen oder weinen soll — — — das weiss man nicht — aber ich will lachen, will das Schiksal auslachen, vielleicht ärgert es sich und

---

[35]) Unser gemeinsamer lieber Freund M. Frey, demnächst Hofcapellmeister in Mannheim, seitdem in der Blüte seiner Kraft und seines schönen Wirkens gestorben. *GW.*

beglükt mich, mir selbst zum Trozze, — nun, es soll sich darin nicht geniren.

D. 21. ist mein Concert im Museum. ob ich vor der Königin spielen werde, erfahre ich erst Morgen.

Nun Adieu, alles Liebe Deinem Weibchen, Dusch, dem Herrn Friederich in den Windeln, und Dir einen herzlichen Kuss, von Deinem

Weber.

(Fortsetzung vom Jahr 1811 folgt.)

---

# W i l d l i n g e.

. . . . . . . .

. . . . . . . . . .

Was! rief der Componist. Die Form eines Tonstückes bestände in der Modulation? Das wüssten wir?

Ja wohl! erwiederte der Kunstfreund. Auf die erwähnte Voraussetzung fussend, leitet Herr Musikdirektor *Birnbach* einen Aufsatz über die Form der Tonstücke ein. Er ist abgedruckt in einem Hefte der ehemaligen Berliner musikalischen Zeitung.

Ich begreife nicht, wie so etwas die Censur passiren kann! sagte jener.

Bei mir zu Hause, in Oestreich, wäre das sicher nicht geschehen, nahm ein Anderer das Wort.

Sie irren, mein Herr! erwiederte diesem ein Arzt. Künste der Art geniessen in jedem Staate gleiche Freiheit.

Ja leider! seufzte ein Dritter.

Da will ich doch den Leuten nächstens eine Tarantelle vorspielen, sagte der Componist, und ihnen einbilden, es sei eine Menuett.

Das werden sie Ihnen nicht glauben, erwiederte der Kunstfreund.

Ich will darin ganz so moduliren, wie es in der Menuette gebräuchlich ist, fuhr jener fort.

Es wird dennoch niemand glauben, behauptete sein Gegner von Neuem.

Und warum nicht? fragte der Componist.

Weil man den, welcher von der Tarantel gestochen ist, an seinen wilden Sprüngen erkennt, antwortete ihm der Arzt.

Herr Doctor, wandte sich der Kunstfreund zum Arzte, Sie besteigen schon wieder Ihr altes Steckenpferd. Nehmen Sie nur nicht zu viel Notiz von dem Rhythmus des Ganges Ihrer Patienten.

Mein Herr, erwiederte der Arzt, nur ein Eingeweihter vermag das zu beurtheilen. Am Rhythmus des Ganges erkennt man nicht nur den Gesundheitszustand eines Menschen, sondern auch dessen Charakter, und . . .

Das ist es eben, unterbrach ihn der Componist. Aber weil der Charakter nicht Folge des Gehens, sondern der Gang eine Folge des Charakters ist, deshalb bestimmt auch d i e s e r die Form des T o n s t ü c k e s. Die Modulation ist nur Nebensache.

Wie aber in grösseren Tonstücken, die auf keinen solchen bestimmten Charakter, wie Tarantelle und Menuett eingeschränkt sind? wandte der Kunst-

freund ein. Bei Symphonieen z. B. und Sonaten, von denen Hr. *Birnbach* besonders spricht? Hier muss doch die Modulation auch ein Wort mitreden? —

Obwohl Gesetze in Bezug auf die Modulation existiren, so werde ich mich dennoch ganz und gar nicht daran kehren, entgegnete der Componist, sondern mich meinem Gefühle überlassen.

Es gab vor Ihnen schon tüchtige Componisten, sagte der Kunstfreund mit Ruhe.

Ihn hat der Geist der jetzigen Reformer angesteckt, meinte der Arzt in gleichem Tone.

So lange hatte ich schweigend dem Gespräche zugehört; doch jetzt, wo die Uebermacht den Componisten zu überwältigen drohte, rief ich: Meine Herren, ich fühle mich gedrungen, die Partei des Künstlers zu nehmen, denn es gehört zu meinen Schwächen, dass ich dem Schwächeren gerne helfe, und dieser scheint mir im gegenwärtigen Falle der Componist zu sein, weil er sowohl der Ausübende, als zugleich der Opponirende ist.

Es thut mir leid, unterbrach mich der Arzt, dass ich nicht Zeuge Ihres Sieges sein kann. Leben Sie wohl, — und somit entfernte er sich.

Nach einer kleinen Pause begann der Kunstfreund: Ich besorge fast, dass unser Gespräch ins Stocken gerathen werde, weil wir einen so grossen Freund der Bewegung verloren haben.

Da ich jetzt befürchtete, er möge etwa, zu Erhaltung der Bewegung, einen endlosen Sermon über

dieselbe beginnen, worin er z. B. darthun könne: wie Ruhe, Tod; das Leben hingegen eine stete Bewegung sei; wie ferner diese nach inneren Gesetzen erfolgende Bewegung ein schönes Bild des Rhythmus gebe, welcher sich sowohl an den Kreisungen der Weltkörper, wie an chemischen und physischen Phänomenen wahrnehmen lasse; und da mich besonders der Gedanke in Verzweiflung setzte, dass derselbe — nachdem er noch die Bewegungen der Seele, ihre Affekte, Leidenschaften, jeden namentlich und jede besonders, durchgenommen hätte — wohl gar ans Clavier eilen dürfe, um, zum endlichen Resultate, dem — $\frac{5}{4}$tel Takte zu gelangen, und zur Erklärung und wahren Würdigung desselben ein phylosophisch mathematisches Largo in dieser Taktart vorzutragen: so beeilte ich mich den Faden des Gesprächs zu erhaschen. Ich äusserte nämlich: dass uns die Gegenwart des Arztes wohl schwerlich zu einem genügenden Resultate über das innere Wesen der Tonkunst verholfen haben dürfte, weil sein Geschäft dem dazu erforderlichen zarten Gefühle nicht eben zuträglich sei.

Noten und Pillen sind freilich gar verschiedene Dinge, erwiederte hierauf der Kunstfreund.

Die durch die Zusammenstellung von Noten und Pillen hervorgerufenen Töne müssen jedoch im Nebenzimmer als eine schneidende Dissonanz erklungen sein; denn plötzlich liess sich daselbst eine Stimme vernehmen, deren Ton bewiess, dass jene Töne eben keine angenehme Saite berührt hatten. Wie! ertönte es nämlich von dort her. Was schwaz-

zen die Laien! Wirken wir denn bloss durch Pillen? Wirken wir nicht auch durch Noten oder vielmehr Töne auf unsere Patienten?

Das ist ein Magnetiseur, lispelte mir der Kunstfreund ins Ohr, und alsbald wurde auch der zürnende Jünger Aeskulaps sichtbar. — Langsam schritt die mächtige Gestalt heran. — Jetzt steht er vor mir. — Sein Mund öffnet sich. — Er donnert mich an: Herr! Wir nur allein sind fähig, Ihnen Aufschlüsse über die wahren Wirkungen der Töne zu geben. Wir sind bestimmt, das innerste Wesen der Musik zu ergründen. — Kennen Sie mich noch? — Bei diesen Worten warf er einen so durchbohrenden Blick auf mich, dass ich, dadurch erschreckt, Alles bejaht hätte. — Kennen Sie mich nicht mehr? fuhr er fort. Ich sass neben Ihnen als im letzten Concerte das Adagio der Symphonie Sie in eine süsse Ohnmacht versetzte. Sie waren den ersten Stufen des Somnambulismus nahe. Meine Nähe und die Wirkung der Musik erzeugte bei Ihnen diesen Zustand. — Jenes Adagio war aber auch recht geeignet dazu. So sanft verflossen die Melodieen und öffneten das innere Auge, indem sie das Aeussere halb schlossen, dass man die Rhythmen kaum merken konnte. Ich bin überzeugt, hätte der Componist jeder rhythmischen Bewegung entsagt, die Wirkung wäre noch erfreulicher gewesen.

Was? Jeder rhythmischen Bewegung entsagt? wiederholte erstaunt der Componist.

Der Magnetiseur liess sich aber nicht irre machen, und fuhr folgendermassen fort: Ja selbst unter diesen

beschränkten Umständen, wo noch immer dann und wann ein markirender Bass, wie ein Dragonerofficier ins Schlafgemach der heiligen Cäcilia, hineinschritt, hätte ich noch manches herrliche Symptom an Ihnen, der Sie die Einsicht der Aerzte in Sachen der Musik zu verspotten scheinen, wahrnehmen können, wäre nicht durch einen Marsch das zarte Werk zerstört worden.

Allem Rhythmus entsagen! murmelte der Componist.

Der Herr Doctor, sprach ein Fremder, meint sicher nur eine Unterart des Rhythmus, nämlich den des Takts, aber nicht den der Melodieenglieder. Ein Tonstück dieser Art würde einer schönen poetischen Prosa gleichen, die zwar Rhythmus besitzt, aber der festen Gliederung des Verses entbehrt. — Doch schien die Ursache unseres Streits, fuhr er fort, besonders die Form der Tonstücke zu betreffen. Darin hat, meiner Ansicht nach, der Componist Recht, dass er behauptet, nicht die Modulation, sondern der Charakter bestimme die Form eines Tonstückes. Ebenfalls hat der Arzt nicht Unrecht, wenn er sagt, am Rhythmus erkenne man die Form wie den Charakter. Endlich ist auch die Ansicht des Kunstfreundes nicht verwerflich, wenn er die Berücksichtigung der Modulation anempfiehlt, weil sie gleichsam das Colorit eines Tonstücks ist. In wiefern der Hr. Magnetiseur auch Etwas zur Berücksichtigung dieses Themas beigetragen habe, sei dahin gestellt. Wenn wir von den kleineren Tonstücken, wie Tänze und einige Lieder, ganz absehen, und nur auf die Grösseren, wie

Symphonie und Sonate, unsere Aufmerksamkeit wenden, so finden wir, dass ein grosser Theil ihrer Schönheit durch die zweckmässige Perioden-Verbindung erlangt ist. Junge Tonsetzer dürften deshalb fragen, wie die Perioden auf einander folgen, und wie die einzelnen Glieder derselben beschaffen sein müssen. — Zwar hat man auch wirklich für diese Tonstücke eine bestimmte Form gebildet, welche beinahe ein ganzes Jahrhundert hindurch, mit wenigen Abänderungen, beibehalten worden ist; doch könnte eine Symphonie auch auf ganz andere Weise bearbeitet werden, und nicht nur ihrem Namen entsprechen, sondern zugleich ein schönes gerundetes Ganze sein. Denn wie auf einen Abschnitt von 3 oder 4 Takten, einer von 2, 5 oder einer beliebigen Anzahl folgen darf, wenn sie nur einen innern Rhythmus haben; wie ferner sowohl eine gerade als ungerade Anzahl solcher Abschnitte oder Glieder eine Periode bilden kann, so darf auch eine gleiche als ungleiche, grössere oder kleinere Anzahl solcher Perioden zu einem Ganzen vereinigt werden, und diese dürfen gleichfalls unter sich in keiner zeitlichen, müssen aber in einer inneren rhythmischen Beziehung stehen. Ebenfalls ist man nicht gebunden, sich so genau an die, für die hergebrachte Form festgestellte Modulation zu halten, wenn man nur der Grundfarbe getreu bleibt. — Deshalb müssen die fernen, besonders die enharmonischen Ausweichungen sehr behutsam angewendet werden; in kleinern Piecen sind sie sogar lächerlich — denn die Modulation sowohl, als die Form selbst, ist Ergebniss des Charakters.

Das Letztere gebe ich zu, erwiederte der Componist; wie können wir aber die Richtigkeit der einzelnen Glieder in Ansehung ihres Zeitwerths erkennen, wenn sie jedes Gesetz, in Bezug auf dieselben, umstossen?

Ich habe bereits gesagt, erwiederte der Fremde, dass dieses der innere, nicht der äussere Werth entscheide. Nehmen Sie sich nur in Acht, dass Sie das Metrum nicht verletzen, denn die vom Herrn Magnetiseur vorgeschlagene Musik möchte sich nicht überall anwenden lassen. Zu dieser Warnung veranlasst mich *Marschners* Vampyr, den ich heute grade unter Händen hatte. Hier finden Sie in dem Terzett des ersten Acts einen Fehler dieser Art. Es fehlt nämlich ein halber Takt, scheinbar ein Ganzer, weil es dem Verfasser gefallen hat die Takte zu theilen.

Die Regeln in Bezug auf Taktrhythmus, erwiederte der Componist, finden wir zur Noth in jeder Theorie der Musik, doch haben Sie selbst eingestanden, dass die Melodieenglieder unter sich einen innern Rhythmus haben müssen; es folgt daraus, dass das erste Glied gewissermassen ein ihr verwandtes voraussetzt. Bestände diese Verwandtschaft nun auch nicht in der Zeit, so müssten sich doch Regeln für dieselbe aus dem ersten Gliede auffinden lassen. Was meinen Sie dazu? —

Der Fremde hatte sich bereits entfernt. Gerne würde ich für ihn das Wort genommen haben, doch der Magnetiseur lässt so eben von Neuem seine Stimme erschallen — und ich schweige.

Sehnlichst wünsche ich, declamirte er, dass man in der vom Fremden gebilligten Musik, die von mir zu mancherlei Curen höchst zweckmässig gefunden wird, etwas versuchen möge!

Trompetenchöre, grosse Trommeln etc., erwiederte der Kunstfreund, würden wir dann jedenfalls entbehren müssen.

Allerdings! meinten Alle.

Gesetzt, fuhr der Kunstfreund fort, diese Art der Musik käme in die Mode, was würde dann *Sp.* machen? —

Der wird Generaldirektor des Zapfenstreichs! — Mit dieser Antwort begrüsste ein wohlbeleibter jovialischer Mann die Gesellschaft; und in dem hierauf erschallenden allgemeinen Gelächter riss der Faden des bisherigen Gespräches.

***J. Feski.***

---

# Rhapsodie

über J. J. Rousseau's: *„Le Musicien lit peu, et devroit lire beaucoup."*

---

Die sonderbarsten Dinge gestalten sich in unsern Tagen; wozu in der That auch nicht die geringste Wahrscheinlichkeit vorhanden war, das geschiehet; und so wird man mit Erstaunen hier des älteren Böhmer

*„Germania confusio est rerum quam Deus mirabiliter conservat,"*

wohl versetzt, und zusammengerüttelt, mit der Roborans:

*„non omnes possumus omnia"*

als Mittel aufgestellt finden gegen die Geisteserschlaffung eines grossen Theiles unserer Musiker und ihrer Einwirkung auf die Musikfreunde.

Ob nun gleich die Bescheidenheit mir nicht erlaubt, mehr über die Wirkung meiner Arznei zu sagen, als dass ich eine Menge Atteste darüber in der Tasche trage, auch schon, namentlich von armen Leuten, die ich, aus angestammter Milde, un-

sonst curirt habe, in Zeitungen genannt worden bin, so darf ich doch, und zwar aus hoher Achtung für die Familie, eines besonderen Zeugnisses nicht vergessen, welches mir von den zarten Händchen der Fräulein Zerline, aus dem Hause Don Juan, überreicht worden, und nachfolgend also lautet:

„*È naturale, non da disgusto, è lo speciale non lo sa far.*“

Dies, in der Kürze, von meiner Medecin selbst. Länger, damit sie deutlicher werde, ist jedoch die Ordonanz: wie man sie gebrauchen müsse, um einer Radikalkur mit Gewissheit entgegen zu sehen, denn ob ich gleich nicht ganz in meines Collegen *Sganarelle* *) Methode eingegangen bin, als welcher eine Sache, die sich mit drei Silben sagen liess, also verkündigte:

„*je m'amusois dans la basse cour a expulser le superflû de la boisson*,“

so pflege ich doch allzeit mit meinen Patienten, über das wie und wann des Gebrauches meiner Arznei, eine Art von Catechisation anzustellen, und so lange zu fragen: „Verstanden?“ bis ihr „Ja“ zum Durchbruche kommt, was häufig lange dauert, und wovon ich doch nicht glauben kann, dass es die Folge undeutlicher Erklärung sey, weil ich eben kein Gelehrter zu seyn die Ehre habe. — Doch, zur Sache! —

Wer so ein Dutzend Lustren, und weiter hinauf seinen Osterkuchen verzehrt hat; von der zweijährigen Hungersnoth, dem amerikanischen Kriege, der

*) Siehe *Molière: Medecin malgré lui.*

französischen Revolution, dem Kaiser Napoleon, dem Bundestage, der Cholera u. s. w. zu reden weiss, und während dieser Zeit die soliden Wege streng beobachtet hat, welche das Vaterland (ich bin nicht allein Kurhesse, sondern auch ein Deutscher, gleich meinen Nachbaren nach allen vier Winden, sie mögen Waldecker, Lipper, Meininger, Hanoveraner u. s. w. heissen) von jeher, besonders aber *dû jour* eingeschlagen, seine Selbstständigkeit zu erhalten, der vermag die Verwirrung freilich nicht zu ergründen, von welcher der Göttinger spricht, und muss dessen bittere Sentenz der Nähe zuschreiben, in welcher er mit seinem Zeitgenossen *Schlözer* lebte, der sich noch ganz andere Dinge zu sagen erlaubte, dafür aber jetzt, da Unten, gleich einer alten Hutdresse, ausgebrannt wird, wie Rechtens.

Wir armen Körper- und Seelenärzte sind so friedlicher Natur, dass wir fordersamst vielen Antheil daran nehmen, wenn solchen Kreischern das Handwerk gelegt wird. Wie haben wir uns nicht gefreuet, als die *Diligence* nach Abyssinien ein Ende genommen, und der Mann mit dem Messer ohne Stiel, an welchem die Klinge fehlte, der gnädigen Frau Gräfinn von Atropos (*il faut que j'en dise du bien, car elle est la qui m'écoute* *)) allzuscharfen Scheere nicht zu entgehen vermochte!! Einer von dieser Rabener-*Boileau*'schen Sippschaft nur hat unser Mitleid erregt, der, ein Falk, welcher zuvor manchen stolzen, hochfliegenden Reiher herab-

*) *Marmontel: Zemire et Azor.*

gestürzt, vom Gewissen geplagt, sich, zum Erstaunen der Falkoniermeister, die Kaputze selbst aufsetzte, Reinecke's Scapulier umhing, und mit einem Brevier, worin Bilderchen, und selbst Allegorien von Heiligen (z. B. des *Valentinus*, der unter einem Manne vorgestellt wurde, welcher in eine Nuss fiel; des *Bartholomaeus*, durch ein Paar tolle Mäuse darstellt, die mit Spiessen, Schellenkappen und dem Heiligenschein versehen, sich den Krieg machten) einen Kreuzzug nach dem heiligen Lande begann, aber in den Dornen des unheiligsten aller Länder sein Grab fand. Ihm sollten, so war das Arrangement bereits getroffen, unsere Thränen fliessen, aber der wenige Vorrath in der eigenen Thränenkammer war, durch anderes Wehe, bereits aufgegangen, und dieser Artikel, eben durch häufige Consumtion, so im Preise gestiegen, dass unser *nervus rerum*, der bei Künstlern häufig auf Nummer Null stehet, nicht hinreichen wollte, das Nothwendige zu erstehen. So viel einstweilen über das „*Germania confusio est rerum*."

In Betreff des „*non omnes possumus omnia*" muss ich jedoch noch bemerken, dass der Gegensatz davon, und wenn wir wirklich Alle Alles wüssten, jener bereits verhandelten Sentenz so ziemlich in die Hände spielen und eine *Confusio* ohne Gleichen hervorbringen würde. Das „*quam Deus mirabiliter conservat*" würde jedoch dabei zum guten Glücke durchfallen, indem eine Verwirrung solcher Art, nach der Regel des Schwerpunktes, gleich einem zu stark geladenen Geschütz, mit Macht zer-

springen, und viel Unheil anrichten würde; wovor uns Gott bewahre!

Es ist freilich nicht zu leugnen, dass sich Deutschland, (ich schreibe dies Wort aus blosser Bescheidenheit nicht mit einem T) wenn auch nicht gerade eines Alleswissens, doch zur Zeit einer Vielwissenheit befleissigen will, ohne zu bedenken, dass, da wir nicht Alles wissen können und sollen, dadurch ein *Error in calculo* eintreten muss, der nicht eher gedeckt werden kann, als bis wir Leute von ziemlicher Bedeutung nicht mehr nach dem Eid (Cid) des *Corneille*, dem Faust des Gödeke (Göthe) fragen hören, und den Namen eines bekannten Componisten in dem S. P. R. gefunden zu haben glauben; Ehrenmänner, die den Satan (Satyr) des *Leblond* bewundern, und bei dem Chor der Furien in Glucks Alceste ausrufen: „Charmant! charmant! diese Arie gleicht ein wenig an die beliebte Wachtelmenuett!“ —

Diesem Uebel, von welchem wir eine Radikalkur durch genaue Befolgung unserer Heilart erwarten dürfen, stehet jedoch ein Anderes zur Seite, bei welchem auch selbst die doppelte Dosis unseres Medicamentes wenig helfen wird, wenn der Patient nicht zuvor retrograd verfährt, zur Windel und Wiege zurückkehrt, und — Brey. Ich möchte dies Wissen ein brutales nennen; denn ein Wesen, das nichts weiteres wissen will, als was zur höchsten Noth nothwendig ist, dünkt mir zwischen Mensch und Thier zu stehen. Leider giebt es dergleichen, und leider! nur zu viel unter den sogenannten Be-

flissenen der Tonkunst, ja wir haben selbst *Professeurs de Musique* gekannt, welche um kein Haar besser waren. „Musik! Musik! Aber nichts über diese Kunst!" Das ist ihr Motto; — und sie bedenken nicht, wie häufig unsere Altvordern ihnen schon zuriefen: „du übst die Hand, so übe auch den Verstand."

Sollte es, was kaum zu erwarten steht, irgend einer geläufigen Zunge gefallen, das, was ich so eben gesagt, *des paroles pleines de püçes et de vinaigre* zu nennen, so würde uns das um nichts weiter bringen. Wir müssen daher bitten, sich des Augen verderbenden Mikroskops zu enthalten, und dafür einen Fahrenheith anzulegen, wodurch sich die Sache ganz anders gestalten wird. Die Tafel ist gedeckt. Wir sollen Alle geniessen, Alle. Ein Jeder findet hier seine Lieblingsspeise; aber nur Wenige setzen sich nieder zum köstlichen Mahle; die Menge begnügt sich mit dem Anschauen, mit dem Geruch der Speisen. Man weiss, wahrlich! nicht, ob man sich darüber mit dem Heraklit in Elegien ergiessen, oder mit dem Demokrit das Zwergfell frei lachen soll.

Wohin aber führt dies Alles? — Ich bitte mir zu folgen. — Wir treten in den Tempel. Das Gebet des Herrn wird vom hohen Chor herab angestimmt. Der Introitus des Organisten gibt uns Reminiscenzen aus der weltlichen Musik, die Sänger beginnen mit: Vooder, (Vater) fahren so fort, und im Solo wie im Tutti hören wir: „Vooder! Vooder!" — Dahin ist die Andacht der Geweihten. Die Menge



aber wird durch solch Attentat nicht im mindesten gestört, und findet das „Vater unser" allerliebst. Die Musiker haben die Sache hintangesetzt, um sich selber hervorzuziehen. —

Begeben wir uns in den Concertsaal. Ein berühmter Instrumentist tritt vor, und nimmt Gelegenheit, Schnörkel anzubringen, die der Componist mit Fleiss vermieden hat; Passagen und Läufe, die, wie Knigge sagt, dem Gange eines Hundes gleichen, der seinen Weg zehnmal hin und herläuft: Der Sachkundige befindet sich auf der Marterbank, das Publikum klatscht, und wäre es nur um den Künstler, wie man es nennt, zu enkouragiren. —

Auf den Brettern ist das häufig weit ärger noch. *Experto crede Ruperto!* Der Geliebte ist ermordet, die Verlobte ist zur Erde gesunken. — Das Orchester hebt an, in langsamen, leisen Molltönen. Es schweigt. Jene erwacht, und ruft: „Wo bin ich?" Das Publikum zerfliesst in Thränen. Die Musik fährt fort. In der Coulisse steht eine Auskultantinn. „Wer hat," ruft die Dulderinn dieser zu, „wer hat dir den Spencer gemacht?" Antwort: „der Theaterschneider." Replik: „Ey so soll ja gleich der Henker" — Der Musikmeister klopft mit dem Taktstock, die Ohnmächtige singt: „Alle Glieder erzittern mir u. s. w. Tiefe Seufzer lassen sich in den Logen und dem Parterre hören. Zur nächsten Pause der Sängerinn erscheint oben Meister Scheere, und wird von der Heissbeweinten mit Redensarten regulirt, die, den Regeln der Akustik zu Folge, und da der Schneider abseiten stehet, nicht zu den Ohren des Publikum

dringen können, inmassen sonst bescheidene Mütter, und züchtige Töchter einen Anstoss darin finden können.

Zürnen wir nicht, wenn irgend eine ehrliche Haut die Sachen nicht mit Gleichgültigkeit betrachtet, die ein Verderben der Kunst sind! Wir haben uns die Künstler selbst also verwöhnt, und zwar theils durch Unkunde, theils durch Nachgiebigkeit. Hätten wir bedenken wollen, dass kein Professionist das Bürgerrecht erhält, bevor er sein Meisterstück gemacht, das die Aeltesten der Zunft bewährt gefunden, wir würden uns ebenfalls von den Aeltesten der Kunst erst Nachricht eingehohlt haben über die Produkte der Künstler, nach dieser unser Urtheil gefällt, und Beifall oder Nichtbeifall da gezollt haben, wo beide am rechten Orte gewesen wären.

Man denke übrigens nicht, dass es ein angenehmes Geschäft sey, von den Schwächen und Inkonsequenzen der Bewohner dieser sublumarischen Welt zu reden! Splitter und Balken kommen dem Kosmopoliten dabei nicht aus dem Gedächtniss.

*G. Grosheim.*

(Fortsetzung folgt.)

## Recensionen.

**Sechs vierstimmige Gesänge für Männerstimmen; von *J. A. G. Heinroth*, Doctor und Director der Musik in Göttingen.**

Mainz, Paris und Antwerpen bei B. Schotts Söhnen. Pr. 1 fl.

Auswahl ansprechender Texte, glückliche Darstellungsgabe und schöner fliessender Gesang zeichnen diese sonst anspruchlosen Compositionen dieses verehrungswürdigen Mannes vor einer grossen Menge anderer Compositionen dieser Gattung aus. *d. Rd.*

---

**Les Noces de Figaro, Opéra comique. Musique de *Mozart*, arrangée pour Pianoforté et Violon, par *Alex. Brand.***

Mayence, Paris et Anvers chez les fils de B. Schott. Pr. 9 fl.

Herr *Alex. Brand* geniesst einer weit verbreiteten Reputation für Arbeiten dieser Art. Insbesondere der vorliegenden ist das Verdienst, einer, der Eigenthümlichkeit der Instrumente zusagenden Einrichtung und eben darum auch ziemlich unschweren Spielbarkeit nicht abzusprechen, und so werden denn die Freunde dieser Musikgattung es ihm danken, dass er auch dieses herrliche Mozartsche Werk ihnen zugänglich gemacht hat.

Stich und Papier sind rühmenswerth und der Preis mässig.

*Dr. Aab.*

---

I.) Trente grands exercices ou études dans tous les tons, pour la flûte, par *H. Soussmann*, prémière flûte de s. M. l'empereur de tous les Russes. Liv. 1 et 2.

Mainz bei Schott. Jedes Heft 3 fl.

II.) Six duos faciles et agréables pour deux flûtes, par *A. B. Fürstenau.* Oeuv. 8. 10. livraison des Duos.

Halle chez H. Hellmuth. Livre 1. 18 Gr. Liv. 2. 22 Gr.

III.) Quatuor pour quatre flûtes, composé par *A. B. Fürstenau.*

Halle chez Hellmuth. Pr. 1 Rthlr.

Die unter Nr. II. genannten Duette hat Hr. *Fürstenau*, wie er auf dem Titelblatte sagt, für seinen sechsjährigen Sohn componirt. Wenn das sechsjährige Kind diese Duette spielen kann, so ist es so ziemlich ein Wunderkind. Jedem Freunde des Instrumentes werden sie übrigens eine willkommene Gabe sein, indem sie sich anmuthig anhören lassen, und Spielern von mässiger Fertigkeit zu nützlicher Uebung dienen können.

Nr. I. Die Etüden des Herrn *Soussmann* beurkunden einen gewaltigen Meister des Instrumentes, welcher, bei ausserordentlicher Ausdauer, sich ganz neue Aufgaben zu machen wagt, gleichsam fingirtes zweistimmiges Spiel (Liv. 2, Nr. 17, Var. 10.) Kein Virtuose darf Etüden wie diese unbeachtet lassen, und keiner wird läugnen, dass sie ein *non plus ultra* des auf diesem Instrumente Ausführbaren sind.

III. Was ist langweiliger als eine Flöte? frug jener Flötenfeind; — Zwei Flöten! antwortete ihm ein noch ärgerer Gegner des verspotteten Instrumentes. Wie würde dieser sagen, wenn wir ihn zum Recensenten des vorliegenden vierflötigen Tonstückes ernennten? —

Wir wollen es nicht thun, sondern die Flötenfreunde versichern, dass dieses Quartett ihnen recht anmuthige Unterhaltung gewähren wird. Dies den Freunden; die Feinde mögen ihrer Wege gehen.

Der Stich, der Druck und das Papier der uns zugesendeten Exemplare von Nr. I. und II. sind durchaus schön; Nr. III. aber minder rühmenswerth. *d. Rd.*

---

Neues Volks-Liederbuch, zur Weckung und Belebung der Tugend und des Frohsinnes, sowohl in den Schulen als auch im öffentlichen Leben zu gebrauchen; von *Matthias Waldhör.*

Eigenthum des Verfassers. Kempten, 100 Seiten Querquart.

Der durch mehre frühere Arbeiten rühmlich bekannte Verfasser liefert hier eine Sammlung von 95 von ihm componirten Liedern, theils einstimmig mit Clavierbegleitung, theils auch zwei und dreistimmig, hauptsächlich zum Gebrauche in Schulen bestimmt, und unter diesen mehre sehr wohl gelungene Nummern. Die Texte, unter welchen auch mehre Gedichte des Königs Ludwig hervorragen, sind grösstentheils zweckmässig gewählt.

Druck und Papier sind anständig. *d. Rd.*

---

Air Anglais, varié pour le Pianoforté seul — par *J. P. Pixis.* Oeuv. 93.

Wien bei Hasslinger. Pr. 12 Gr.

Wir haben für das Pianoforte eine solche Menge Compositionen, die sich jedes Jahr noch so stark vermehren, dass man mit Anzeigen derselben nicht fertig wird. Unter so vielen kommen denn freilich auch so ausgezeichnet schlechte vor, dass man kaum begriffe, wie sie doch noch mit Lobe hier und dort angezeigt werden könnten, wenn

man nicht wüsste, mit welcher Parteilichkeit von manchen Ungenannten gerade diese Kleinigkeiten abgethan würden. Namentlich hat diese ungegründete Loberei um sich gegriffen, wenn Componisten, die in anderen Gegenständen der Tonkunst sich mit Recht einen Namen erworben haben, auch für das Pianoforte zu setzen sich beikommen lassen, ohne das Wesen dieses Instrumentes zu kennen, oder deren wilder Geist alles gesunde Pianofortespiel über den Haufen wirft. Noch andere nambafte Compponisten gibt es, die wohl das Pianoforte-Spiel verstehen, deren Eigenthümlichkeit es aber nicht gestattet, etwas Gutes zu liefern, wenn sie für ein einzelnes Instrument schreiben, und die nur an ihrer Stelle sind, wenn sie es mit Massen zu thun haben. Es müssen folglich die Liebhaber dieses Instruments um so öfter getäuscht werden, je weiter der gute Geschmack grade hierin vorwärts geschritten ist. Desto mehr wird man Ursache haben, die wirklich lobenswerthen Erzeugnisse dieser Art Musik hervorzuheben. Wir haben hier eine solche Composition vor uns. Die hier gelieferten Variationen sind so gelungen, so allerliebst, dass wir sie nicht genug empfehlen können. Vorzüglich reizend ist das ausdruckvolle Adagio, und das Uebrige ist so glänzend und so schön zusammengereiht, dass wir jedem Spieler Vergnügen für sich und für seine Hörer versprechen dürfen, wenn er nur so weit gekommen ist, sie gehörig vortragen zu können. Gehören sie auch nicht zu dem Schwierigsten, was Hr. *Pixis* für dieses Instrument schrieb; so verlangen sie doch einen Spieler, der nicht blos eine gute Fertigkeit, sondern in derselben auch schon eine nicht gar zu geringe Kraft und jene Zartheit und Präcision des Vortrages sich zu eigen gemacht hat, die das Pianofortespiel erst angenehm machen. Solchen Spielern werden sie zuversichtlich höchst willkommen sein, und für solche, die den angegebenen Erfordernissen nahe stehen, werden sie eine vortreffliche Uebung bieten.

*G. W. Fink.*

---

**Rondino** sur le Ranz de Vaches d'Appenzell, pour le **Pianoforté** seul, — composé par *J. P. Pixis.* Oeuv. 94.

Wien bei Hasslinger. Pr. 1 fl. C. M.

Wir führen diese Kleinigkeit nur mit auf, weil sie das neueste Werkchen desselben Meisters ist und weil sie Vielen als eine leichte artige Gabe doch wohl Vergnügen machen wird.

*G. W. Fink.*

---

# Anzeigen.

1.

Eine Flöte ist, wegen Mangel an Raum, zu verkaufen, in Berlin, *Monbijou*-Platz Nr. 17.

2.

Es ist ein Stimmschlüssel vom Prater bis auf den Kohlmarkt und von da bis zum Graben gefunden worden. Der ehrliche Eigenthümer wird gebeten, denselben gegen ein gutes Douceur bei Ausgebern dieses wieder in Empfang zu nehmen.

---

Ueber

# das Wesen der christlichen Kirchenmusik

von

*Gustav Nauenburg.*

---

„Es ist niederschlagend, zu bemerken", sagt *Gfr. Weber* (Abhandlung über das Wesen des Kirchenstyls *Caecil.* B. III. S. 173) „wie in unsern, „in so vielen Stücken klar gewordenen Zeiten, doch „in manchen Fächern der Kunst, besonders aber der „Tonkunst, noch so häufig unklare Begriffe und „Ansichten herrschen. Unter andern ist dies auch, „und zwar ganz vorzüglich, der Fall in Ansehung „der Begriffe vom Kirchenstyl" — und wir setzen hinzu, auch in Ansehung der Begriffe von Kirchenmusik überhaupt und der christlichen insbesondere.

Verfasser stimmt zwar im Wesentlichen fast ganz mit den Ansichten überein, welche Hr. Dr. *W.* in dem angeführten Aufsatze niedergelegt hat, jedoch dürfte der an sich so hochwichtige Gegenstand einer anderweiten Besprechung fähig seyn, um so mehr,

als in jenem Aufsatze der Gegenstand mehr negativ als positiv, mehr synthetisch als analytisch behandelt ist.

So lange man die Kirchenmusik an und für sich betrachtet, dürfte wohl schwerlich eine genügende Begründung ihres Wesens zu hoffen seyn; Abwege und Irrungen sind unvermeidlich. Die Kirchenmusik ist schlechterdings nichts für sich Bestehendes; sie ist nur ein Theil eines Ganzen — des kirchlichen Kultus; — und eben deshalb kann ihr Wesen nur begründet und gewürdigt werden durch die Begriffe, welche man von Kirche und kirchlichem Kultus hat.

Im Allgemeinen versteht man unter Kirche die Gemeinschaft der Verehrer des wahrhaftigen Gottes; in welchem Sinne man auch wohl von einer jüdischen Kirche reden könnte; vorzugsweise aber die Gemeinschaft der Gläubigen nach Jesu Lehre, die Kirche des Herrn, die christliche Kirchengesellschaft.

Das höhere Menschenleben nach bestimmten Gesetzen und unter bestimmten Formen zu bilden und darzustellen — ist ihr Zweck; ihr inneres Princip, ihr intensives Leben ist die Religion Jesu, die ihrer Natur nach gemeinsinnig, Humanität fördernd, nicht in sich versinkt, sondern nach Aussen wirkend, eine Gemeinschaft bildet, in der sie sich auf bestimmte Weise offenbart, und zu der sie sich verhält, wie Seele zum Körper. Das Entstehen der Kirche ist aber keinesweges etwas Zufälliges, das Jemand ersinnen könnte zu einem äusseren Zwecke,

sondern nur aufzufassen als etwas Nothwendiges, das seinen Grund hat in den Functionen des *Lebens*. Von diesem geht eine zwiefache Thätigkeit aus; die eine nimmt ihre Richtung nach *aussen*, und bildet eine organische Gemeinschaft, den *Staat*, durch die Kraft des *Erkennens*, und ihr Princip ist das *Recht*; die andere nimmt ihre Richtung nach *innen*, und bildet auf gleiche Weise die *Kirche*, durch die Kraft der religiösen Idee und des Gefühls; ihr Princip ist die *Religion*. Der Anfang und Mittelpunkt der Kirche ist *Christus* — der Zweck aller öffentlichen gottesdienstlichen *Versammlungen* ist *gemeinschaftliche Erbauung*, bedingt durch den kirchlichen *Kultus*. *)

Das Wort „*Erbauung*", aus den Urkunden des neuen Testaments selbst entnommen, gehört dem *christlich* kirchlichen Leben *vorzugsweise* an. So wie der Christenverein **) von Jesu selbst als ein Gebäude dargestellt wird, auf unerschütterlichem Grunde ruhend; so vergleichen auch die Apostel theils einzelne Gemeinden Jesu, theils die ganze christliche Kirche überhaupt, nicht selten mit einem Gebäude, oder mit einem Gott geweihten Tempel, der immer herrlicher und herrlicher aufgebaut werden und sich erheben müsse zum Preisse des Höchsten, von Christo selbst zusammengefügt und gehalten. Sowohl im Ganzen der Kirche, als in der Seele des Einzelnen soll der Tempel Christi *ausgebaut* werden, dass sein *Geist* und *Sinn* darin *wohne*

*) Cfr. *Gass* über den christlichen Kultus. S. 69. *Vf.*
**) Cfr. *Schott's* Theorie der Beredsamkeit. I. 319. *Vf.*

und herrsche, und er selbst die beseelende Kraft alles Denkens und Handelns werde. Eine innige, lebendige, würksame Theilnahme am gemeinsamen Tempelbaue Christi setzt ebensowohl einen gewissen Grad der Erkenntniss der christlichen Religions- und Sittenlehre, als ein gewecktes Interesse für den heiligen Zweck des Christenthumes voraus. Eben darum, weil der religiöse Mensch die Wahrheit und Wichtigkeit religiöser Ueberzeugungen und sittlicher Grundsätze erkennt, weil ihn Gefühle und Hoffnungen, die sich auf das Unsichtbare und Unendliche beziehen, wunderbar und mächtig ergreifen und durchdringen, weil er es empfindet, wie ihn sittlich edle Neigungen und Entschliessungen beseligen und erheben, kann er auch dieses höhere Leben unmöglich in sich selbst verschliessen und verstummen lassen. So wie der Mensch überhaupt von Natur zur Mittheilung geschaffen ist, so strebt auch diese Fülle der reinsten und erhabensten Vorstellungen und Gefühle, dieses göttliche Leben in ihm, mächtig in die Aussenwelt hinaus, — sein höheres Geistesleben will sich bethätigen. —

Es liegt aber in der Natur des menschlichen Gemüths und unserer Verbindung mit der Aussenwelt, dass jenes höhere Leben nicht immer und überall in gleichem Grade würksam und lebendig ist, dass wir uns den Eindrücken der Aussenwelt, welche den Geist oft zerstreuen und auf das Irdische und Vergängliche richten, nicht ganz entziehen können. Je mehr der religiöse Mensch diese Unvollkommenheit empfindet und jenem höheren geistigen Leben eine unun-

terbrochene und ungestörte Herrschaft über das Niedere und Sinnliche zu erringen wünscht, desto willkommner muss ihm Alles seyn, was den Eindrücken der Aussenwelt wohlthätig entgegen arbeitet, was ihn mächtig auffodert und veranlasst, sich zu sammeln, und aus dem Kreise des gewöhnlichen Lebens herauszutreten, was seinen religiösen und sittlichen Ueberzeugungen und Gefühlen neue Regsamkeit und Wärme und einen kräftigern Schwung gibt. Durch die Theilnahme an öffentlichen gottesdienstlichen Versammlungen kann und soll dieses heilige Bedürfniss auf die würdigste Weise befriedigt werden. Hier schweigt das Geräusch der Welt, um den Ausdruck des innern religiösen Lebens nicht zu entweihen und zu stören. Hier wird es uns anschaulich und klar, wie jeder Unterschied, den die bürgerlichen und irdischen Verhältnisse begründen, in dem höheren Leben der Religion verschwindet, und die Erhebung des Geistes zum Unendlichen alles in einer grossen heiligen Harmonie vereint; wunderbar ergreift uns die Andacht, die aus dem Antlitz der versammelten Menge leuchtet; jeder Einzelne erblickt in dem stillen Ernste, in der frommen Rührung und Begeisterung der Uebrigen den Abdruck seines eigenen innern Lebens, und diese Gemeinschaft heiliger Betrachtungen und Regungen richtet das Gemüth des Einzelnen um so inniger und fester auf das Eine Nothwendige hin; die religiösen Ansichten und Gefühle, welche das Gemüth in den gewöhnlichen irdischen Umgebungen einzeln und abgesondert bewegen und ergreifen, verknüpfen sich hier zu einem

unendlichen Ganzen; die einzelnen Töne des religiösen Lebens erklingen hier in einem schönen vollen Accorde.

Christliche Erbauung in ihrem ganzen Umfange ist also Zweck aller öffentlichen gottesdienstlichen Versammlungen; im kirchlichen Kultus soll nun die unsichtbare Kirche Christi in ihrer Hoheit und Würde, in ihrer Göttlichkeit und geistigen Vollendung, in ihrer Innigkeit und Herzlichkeit, einen adäquaten Ab- und Ausdruck finden. *). Es ist demnach, sagt *Gass*, die erste und nothwendigste Foderung, dass aller Gottesdienst ein rein christlicher sey, und dies wird er dadurch, wenn in demselben Alles seine Beziehung hat auf Christum,.so dass sein Erkennen und Handeln dadurch als der Typus und die Vermittlung des Erkennens und Handelns der Gläubigen erscheint. Trägt dagegen ein gottesdienstlicher Act nur den allgemeinen Character der Religiosität an sich, ohne dass jene individuell-christliche Beziehung darin hervortritt, oder fände sich gar etwas im Kultus, was den Bestimmungen des Christenthums über das Verhältniss des Menschen zur Gottheit widerstrebt; so fehlt im ersten Falle die Bestimmtheit, die das religiöse Gefühl in seiner Selbstoffenbarung allemal fodert, im letztern aber hätte sich sogar Irriges und Falsches ein-

---

*) Cfr. Reden über die Religion, von *A. Wendt*, 1813, Seite 90, IV. Vom Verhältnisse der Religion zur Kunst. *Vf.*

gemischt, das demnach **fortgeschafft** werden müsste.

Einen Theil des christlichen Kultus bildet nun, sowohl in der katholischen als evangelischen Kirche, mit ihren beiderseitigen Verzweigungen, die **Kirchenmusik**; mag sie nun einen mehr **integrirenden** Theil des Kultus (wie bei den Katholiken), oder einen mehr **accessorischen** *) Theil des Kultus (wie bei den Evangelischen) ausmachen; ihrem **innern Wesen** nach ist sie sich **gleich**; denn sie muss hier wie dort **erbaulich** auf die Gemüther der Gemeinde wirken. — **Erbauung** erkannten wir als Zweck des **ganzen** kirchlichen Kultus an, folglich auch der Kirchenmusik, als eines **Theils** desselben.

Dieses allgemeine Grund- und Hauptprincip sey demnach die **Basis**, worauf der **Ausbau** einer Theorie der Kirchenmusik bewerkstelligt werden kann.

Was nun zuvörderst die **Vokal**musik des kirchlichen Kultus betrifft, so erhellt aus **Obigem**:

1.) Dass die Grundlage des Kirchengesanges, der **Text**, ein **rein** ***christliches*** Element in sich enthalte.

2.) Dass er nicht kalt dogmatisch-**lehrend** sey, sondern das **religiöse Gemüth**, vorzüglich aber das Gefühl der **Bewunderung**, oder **Verehrung**, das **Wahrheits**gefühl oder das **sittliche Gefühl** **) wahrhaft **erbau-**

---

*) Cfr. *Caecilia* Heft 37, S. 8. *Vf.*

**) Cfr. *Maass* über die Gefühle, §. 96. §. 109. u. a. a. St. *Vf.*

lich anspreche; denn diese Gefühle sind hauptsächlich diejenigen, die zur Förderung der Religion zweckmässig seyn können.

3.) Dass er im genauesten Zusammenhange stehe mit der jedesmaligen Kirchenfeyer.

4.) Dass er im Ausdrucke Schönheit mit Würde, Klarheit mit Popularität verbinde. Die Foderung der Schönheit und Klarheit ist zu erweisen überflüssig. Würde, wegen der Erhabenheit und Wichtigkeit des Gegenstandes; Popularität, weil bei weitem der grösste Theil der Zuhörer von derjenigen Klasse ist, wozu die meisten Menschen gehören, der Ausdruck folglich so beschaffen seyn muss, dass, um ihn vollkommen zu fassen, keine gelehrten Kenntnisse und keine besondere Fassungskraft erfordert werden, welche sich bey den meisten Gemeindegliedern nicht voraussetzen lassen.

Erkennt man dies als gegründet an, so müsste freilich in der Praxis gar manches sogenannte Kirchenstück aus der christlichen Gottesverehrung entfernt werden.

Werfen wir einen Blick auf unsere Kirchenlieder, so finden wir leider eine nicht eben kleine Zahl, die schlechterdings das nicht sind, was sie seyn sollen. Manche Liedersammlung, die um so schlechter ist, je vollständiger und neuer sie seyn will, ist oft angefüllt mit flachen Reimereien, ohne Religion und Poesie, und die stille Kritik, womit

wir uns nicht erwehren können, den vorgeschriebenen Gesang zu begleiten, bringt uns um alle Andacht. Man denke nur an manche dogmatisirenden Lieder über die Dreyfaltigkeit! an die mystischen Spielereien vom „Lämmlein“, von den „Engelein“, — an die, für die Gemeinde unverständlichen lateinischen Texte der katholischen Kirche, an denen sich selbst zuweilen unsere evangelischen Gemeinden erbauen sollen (!!); an so manche Psalmen und Hymnen, die offenbar das Gepräge des Judenthums, ja selbst des Heidenthums, an sich tragen, wo Jehova z. B. als Gott der Götter, als starker Kriegesgott, als leidenschaftlicher, hohnlachender, spottender Rächer dargestellt wird! — (Nur solche Bibelstellen sollten vernünftigerweise zu Gesangstexten benutzt werden, die an sich klar und erbaulich sind; die alttestamentlichen aber einzig und allein dann, wenn sie ihrem Inhalte nach mit dem reinen Christenthume übereinstimmen.)

Die musicalische Behandlung christlich kirchlicher Texte ist schlechthin bedingt durch den Inhalt des Textes selbst; und die Foderungen, welche an den Text gemacht worden sind, passen mit den nothwendigen Modificationen auch auf den rein musikalischen Theil. Das Wesen der christlichen Religion ist geistiger Natur, nicht todte Form; sie wendet sich an den inneren Menschen, sie dringt in alle Tiefen der Seele; — durch den kirchlichen Kultus soll aber nun auch der innere Mensch sympathetisch angesprochen werden; deshalb kann der Kultus nie in unwandelbare



Formen eingezwängt werden, die für alle Zeiten und Völker erbaulich seyn könnten; Form ohne Geist erzeugt hier nur Erstarrung des lebendigen Glaubens.

Die gemischte Gemeinde, durch Religion, Vernunft und Gewissen zur gemeinschaftlichen Gottesverehrung berufen, hat als Kirchengesellschaft ein Recht zu fodern, dass der Kultus ihrer geistigen Receptivität vollkommen angemessen sey. Daraus folgt, dass der Kirchengesang, als Theil dieses Kultus, sowohl da, wo die Gemeinde selbst activ ist, als da, wo sie sich durch Gesang erbauen lässt, vor allen Dingen echt populär sey, d. h. dass die Melodieen leicht fasslich, eindringlich, möglichst einfach, und dabei doch wahrhaft erbaulich und würdig seyen. Wo der Gesang als eigentliche Kunst auftritt, d. h. wo die Gemeinde durch kunstgebildete Sänger erbaut werden soll, da muss auch die Theorie höhere Kunstfoderungen stellen, als da, wo die Gemeinde sich selbst durch gemeinschaftlichen Gesang, wie im Kirchenliede, erbaut. Das Kirchenlied, *) von der Gemeinde gesungen, gehört in der bestehenden Form, streng genommen, nicht in das Gebiet der eigentlichen Kunst, denn es wird als Gemeindegesang weder harmonisch richtig, noch kunstgebildet ausgeführt, und doch kann

*) Cfr. Dr. *Fischer* über Gesang etc. 1831. S. 63. (Kirche und Gesang.) *Nägeli* Gesanglehre. S. 229. Dr. *Müller* Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst. 1830. B. I. S. 179. *Vf.*

es auch in dieser kunstlosen, ja man darf sagen, in dieser oft kunstwidrigen Form eben die gemischte, nicht künstlerisch gebildete Kirchenversammlung mächtig ergreifen, höchst wohlthuend auf die Gemüther wirken, wahrhaft erbauen; allein diese Erbauung wird wohl vorzüglich durch den Textinhalt und durch das gemeinschaftliche Zusammensingen der Gemeinde, welches gleichsam das gesellige Verhältniss der Kirchengemeinschaft musikalisch versinnbildet, erzeugt. Das Kirchenlied tritt erst dann in das Gebiet der eigentlichen Kunst, wenn es harmonisch richtig von kunstgebildeten Sängern mit wahrhaft religiösem Gefühle vorgetragen wird. Wo nun die Gemeinde durch den Kirchengesang kunstgebildeter Sänger erbaut werden soll, wo sie sich wie bei der Predigt passiv verhält, da darf sich auch die Kunstform mannigfaltiger gestalten; sie darf sich von der Arie an bis zum polyphonischen Kunstchore entäussern; doch muss hier textgemässe Katabilität, gefühlvoller Wortausdruck, charactervolle Melodie vorherrschen. Die harmonisch-technische Kunst darf sich nur in sofern geltend machen, als sie Mittel zum Zwecke ist, d.h. als sie die Erbauung der Gemeinde befördert, auch nie so complicirt seyn, dass sie die Receptivität der gemischten Versammlung übersteigt. Ihr Grundcharacter ist Schönheit, Würde und möglichste *Einfachheit.*

Die Kirchenarie dürfte vorzugsweise declamatorisch behandelt am wirksamsten seyn,

und in dieser Form der Zeitlichkeit am sichersten trotzen. Das tief gefühlte, einfach schön gesungene, deutlich artikulirte, wahr declamirte Wort wirkt mächtiger, eindringlicher, ergreifender selbst auf die gemischteste Versammlung, als es die melismatischen Bravourkünste nur immer vermögen, die auch gar zu leicht in todte Manier und nichtssagende Form ausarten. Zweckmässiger dürfte die Melismatik im Soloensemble und im Chor hervortreten, jedoch nur immer so, dass die Erbauung nicht durch die Kunstleistung gestört, sondern gehoben wird.

Der Kirchensänger soll, als solcher, ebenso wenig wie der Kirchenredner *) sich und seine Kunst zur Schau tragen; er muss sich vergessen, sich selbst in und mit der versammelten Menge erbauen; nur der Mensch, der Christ, nicht der Künstler soll sich geltend machen, und er hat in seinem hohen Berufe das Höchste geleistet, wenn er durch den Eindruck die Kunstleistung vergessen macht; seinen Lohn findet der echte Künstler hier in der eigenen Brust, in der heiligen Stille der in Andacht versunkenen Gemeinde. —

Die reine Instrumentalmusik scheint weniger für die christliche Erbauung geeignet zu seyn, weil ihr die specielle Bestimmtheit (das „Christenthümliche") des Ausdrucks fehlt, welche das gesungene Wort eben hat; **) nur dann sollte

*) Cfr. Anleitung zur gründlichen Bildung des guten declamatorischen Vortrags, besonders für geistliche Beredsamkeit; von *Kerndörfer*. 1823. §. 62. seqq. *Vf.*

**) Cfr. m. Abhdlg. B. A. M. Z. 1827. S. 354. *Vf.*

sie selbstständig in der christlichen Gottesverehrung auftreten, wenn sie sich eine bekannte Kirchenmelodie zum Thema wählt, und dieses künstlerisch verarbeitet. Als Begleitung des Gesanges kann sie den Eindruck unendlich erhöhen; doch gelten auch hier die obigen Foderungen, und niemals darf sie das gesungene Wort verdecken, oder übertäuben. Das würdigste Kircheninstrument ist die Orgel. Die Kirchentonarten haben für den Kirchengesang dieselbe Bedeutsamkeit, welche die Sprache Luthers für die Kirchenrede hat. Jedenfalls muss auch in acustischer Rücksicht das Kirchenlocal berücksichtigt werden. —

Ueberblicken wir von diesem Standpunkte aus die Wirklichkeit, so stossen wir leider auch hier auf die unerbaulichsten Erscheinungen. Fehlt es etwa an Sologesängen, die ohne Erhebung des Gemüths nur die Kehlfertigkeit der Sänger zur Schau tragen, an Chören und Orgelfugen, die voll sind von contrapunctischer Technik, Künstelei und kalter Verstandeskrämerei, aber entblösst von allen heiligen Gefühlen; was können solche Kunsterzeugnisse für den grössten Theil der nicht künstlerisch gebildeten Gemeinde seyn? — nichts, als chaotisches Gewirr, als inhaltleeres Geklingel! —

Wir wollen die Verirrungen und Verkehrtheiten so mancher Kirchencomponisten nicht weiter verfolgen, und fühlen uns um so weniger dazu veranlasst, da gerade die Theoretiker den grössten Theil

der Schuld tragen, da sie eben die Componisten auf jene Abwege führten, denn es war sicherlich auch eine Verirrung und Verkehrtheit der Theorie, wenn sie das Wesen der Kirchenmusik nicht in den innern Gehalt, sondern in die technisch-materielle Form setzend, nun gar den productiven Künstlern oft die speciellsten und noch dazu die grundlosesten Gesetze vorschrieb. (Vrgl. in dieser Beziehung vorzüglich *Gfr. Webers* oben angeführten Aufsatz: *Caecilia* Bd. 3. Seite 173.)

Die wahre Kunsttheorie, sagt der würdige *Maass* in seiner reinen Rhetorik S. 173, gibt dem Künstler allgemeine Regeln; das Individuelle überlässt sie seinem Genie. *)

Schliesslich noch eine Bemerkung, die aber später in einem besonderen Aufsatze aus- und durchgeführt werden soll. Einer unserer geachtetsten Theoretiker hat neuerlich in Bezug auf das Wesen der Kirchenmusik folgenden Satz aufgestellt: „Man kann ohne Anstand jedes zur Verehrung des höchsten Wesens bestimmte und irgend eine religiöse Empfindung als Hauptsache bezweckende Tonstück,

*) Cfr. Aesth. von *Heusinger*. I. 354. *Wieland*, über das Genie vorzüglich, S. 109. 258.

Sagt nur, was dem Genie die knecht'sche Regel nützet?
Die, wenn sie fest sich stützt, sich auf sein Beispiel stützet?
Vielleicht das Feu'r und Geist durch sie erstickct wird;
Denn mancher hat aus Furcht zu irren, sich verirrt.

*Lessing.*

*Vf.*

Kirchenmusik, und den Styl, in welchem jedes solche Tonstück geschrieben seyn muss, Kirchenstyl nennen" — allein dies dürfte wohl nicht ganz richtig seyn, denn Kirchenmusik muss zwar allemal religiöse Musik seyn, religiöse Musik braucht aber durchaus nicht Kirchenmusik zu seyn, sie wird es nur dann, wenn sie sowohl dem Texte als der musikalischen Behandlung nach, passend in den kirchlichen Kultus aufgenommen werden kann, und die würdevolle Einfachheit besitzt, welche auf eine ganze christliche Kirchengemeinde erbaulich wirkt. (Die Gebete in *Webers* Freyschütz, Oberon, in *Lindpaintners* Vampyr, in *Marschners* Templer, in *Mehuls* Joseph etc. sind rein religiös, obwohl nichts weniger als Kirchenmusik. *) Dies ist nicht nur für die productive Kunst, sondern auch für die Kunstkritik von höchster Wichtigkeit; denn beurtheilt man alle religiöse Musik nach den Grundsätzen der Kirchenmusik — wie dies aber nur gar zu oft geschicht — so begeht man das grösste Unrecht an dem Werke und am Componisten; selbst das neuere Oratorium **) muss nach andern Grundsätzen beurtheilt werden; denn es ist keine Kirchen-, sondern rein religiöse Concert-Mu-

*) sofern man nämlich den Namen Kirchenstyl nur dem katholischen und protestantischen Kirchenstyl beilegen will, — was allerdings Jedermann freisteht. *GW.*

**) Cfr. Literar-Aesthetik von Dr. *Hildebrand*. 1827. B. I. S. 240. Aesth. hist. Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst von Dr. *Müller*. 1830. B. I. §. 73. seqq. *Vf.*

sik. Das Oratorium kann seiner Natur nach **nicht** in den kirchlichen Kultus aufgenommen werden; es hat einen ***andern Zweck***, und ist rein **unabhängig** vom kirchlichen Ritus. Ein Adam und eine Eva, ein Raphael und Gabriel, ein Satanas, ein verzweifelter Judas Ischariot, ein Salomo, Saul, Harapha, Pharao, David, Jephta, Flavius Josephus, ein Jessius Florus etc. gehört als **handelnder Gesangcharacter schlechterdings nicht in unsere christliche Kirchenversammlung**; — denn ist dies erlaubt und passend, so kann man **ebenso gut** *Lessings* Nathan den Weisen, den Mönch vom Libanon, *Werners* M. Luther etc. vor der versammelten Kirchengemeinde ohne Costüm aufführen lassen.

---

# Ein Blick auf die Geschichte der deutschen Liedercomposition

von

*A. Wendt.*

---

Es kann niemandem, der unsere musikalische Liederkunst mit Aufmerksamkeit betrachtet hat, entgehen, dass die Geschichte desselben die Geschichte der Musik im Kleinen ist. Dieselben Veränderungen, welche dort im Grossen wirkten, wirken auch hier auf beschränkterem Gebiete; dazu aber greifen noch die Verwandlungen des poetischen Geistes in diese Sphäre ein.

Es leuchtet ein, dass sich das Lied in freier Mannichfaltigkeit der Melodie erst ausbilden konnte, nachdem es durch ein Instrument begleitet und von ihm gleichsam getragen ward. Hierdurch lässt sich der Rhythmus verstärken, das Fortschreiten der Melodie durch Accordenwechsel motiviren, der Charakter der Modulation näher bestimmen, Verschwiegenes ausfüllen, der Tonreihe, welche der unmittelbare Ausdruck der Gefühle und Vorstellungen des Sin-

genden ist, eine andere des Instruments contrastirend gegenüberstellen, so dass die Begleitung oft aufhört, blosse Begleitung zu seyn und die Instrumentalparthie gleichsam den Reflex der umgebenden und auf das Gemüth des Sängers einwirkenden Aussenwelt bezeichnet. Am höchsten steigt die Liedercomposition als Kunstprodukt, je inniger sie sich in allen diesen Beziehungen mit dem Gedicht verbindet. Bei weiterer Ausbildung des strophischen Gedichts sondert sich dann auch in der Musik das Lied im strengeren Sinne von dem lyrischepischen und lyrischdramatischen Gesange (in Romanze und Ballade) ab. Die eigentliche Liedercomposition nehmlich fasst das poetische Lied nach seiner Gefühlseinheit in Tönen auf, und überlässt dem Vortrage der einzelnen Strophen, dieselben dieser Einheit, welche hauptsächlich in der Melodie der Singstimmen ausgesprochen ist, noch näher anzuschliessen, und so zugleich diese Melodie nach der Eigenthümlichkeit der Strophen zu modificiren, — weshalb der Vortrag des Liedes eine höhere Kunst, oder wenigstens einen freieren Sinn erfordert, als man gewöhnlich meint und wahrnimmt. Die Composition des lyrischepischen und lyrischdramatischen Gedichts aber geht mehr der Mannichfaltigkeit des Gedichts nach, — die es jedoch zur Einheit zu vermitteln hat. Dazwischen bildet das durchcomponirte lyrische Gedicht noch einen Uebergang, dessen Behandlung durch bedeutende Abweichungen der Strophen, durch minder einfachen und wechselnden Inhalt des Gedichts sich rechtfertigen muss; und es zeigt sich das poetische Verständniss von Seiten des

Componisten, dann auch in der Wahl des Textes zu jener rein liedermässigen, oder dieser gemischten Behandlung.

Gehen wir bis zu der Liedercomposition des achtzehnten Jahrhunderts zurück, so sehen wir zuerst das Lied in strenger contrapunktischer Begleitung des Instrumentes kunstmässig vollendet. Der Grundbass wandelt unter der Singstimme selbstständig seinen eigenen Weg und schliesst sich in gerechter Harmonie mit ihr zusammen, oft treten auch noch andere ausgeführte Stimmen dazwischen. Bei dieser abgemessenen Behandlung, welche mit der Trockenheit und Pedanterie der damaligen Lehrpoesie im Einklange stand, konnte die Melodie nicht recht frei werden. Man musste bald das Bedürfniss grösserer Mannichfaltigkeit fühlen. Die erste Veränderung war: durch minder strenge Ausführung der begleitenden Partie, aber grössere Abwechselung in der dienenden Begleitung, der Singstimme freiere Bewegung hervorzubringen. Ein mannichfaltigerer poetischer Inhalt, welchen die Dichtkunst von der Mitte des vorigen Jahrhunderts an erhielt, wirkte dazu mit, und flösste dem Componisten neue Melodieen ein. Die Poesie wurde herrschend über die Musik im Liede und Gesange zum Clavier; aber auf zweifache Weise und nach Verschiedenheit der Poesie, zu welcher die Componisten sich hinwendeten (*Gleim*, *Weisse*, *Claudius*, oder *Klopstock*, *Herder* etc.). Auf der einen Seite suchte man, mehr melodisch, sich dem leichten Volksliede zu nähern, wie namentlich *Hiller*, *Georg Benda*, in ihren naiven und ge-

fälligen Weisen thaten; auf der andern Seite suchte man die Melodie als musicalische Declamation genau nach dem Gange des Textes zu modeln. Diesen declamatorischen Weg, welcher der Melodie ihre Leichtigkeit und modulatorische Annehmlichkeit beraubte und zum Kalten, Trocknen, Steifen führte, schlug namentlich *Reichardt* in seinen früheren Liedercompositionen ein, während *J. P. Schulz*, weniger ängstlich verfahrend, dem Gesange einen freien Fluss erhielt.

Eine neue Periode für die Liedercomposition trat ein, als das grosse Triumphirat in der deutschen Tonkunst die Instrumentalmusik auf den Gipfel der Klarheit, Fülle und charakteristischer Bedeutsamkeit erhob. Von jetzt an wurde die Harmonie im Liede bedeutender und reicher. Nur mittelbar, und auf eine die Ansprüche der Poesie nicht verletzende Weise nahmen an den gefundenen Schätzen *Reichardt*, *Zumsteeg*, *Himmel* und *Zelter* Theil, die sich vornehmlich der Liedercomposition widmeten und die Poesieen der grössten lyrischen Dichter der Deutschen in Töne zu kleiden strebten. Die Lieder und Gesänge, welche der zweiten Periode *Reichardts* angehören, in welchen er *Göthe's* und seiner Nachfolger Texte componirte, können diess bestätigen. *Zumsteeg* wandte sich an *Bürger*. Er machte in der Ballade und Liedercomposition Epoche und versuchte die Mittel des musicalischen Ausdrucks an wechselnden Situationen in diesem Gebiete. *Himmel*, sich auf die Sphäre des eigentlichen Lieds beschränkend, zog durch melodischen Fluss, gefällige Run-

dung und Leichtigkeit an, ohne durch Tiefe festzuhalten. *Zelter* aber ging seinen eigenen Weg und zieht durch Einfachheit volksmässige Kraft und Jovialität an. Wegen seiner Volksmelodieen verdient auch *Fink* neben ihm genannt zu werden.

Eine Fülle genialer Gesangsmelodieen und neuer harmonischer Wendungen streute *Mozart* aus, welcher der Führer einer andern Reihe von Liedercomponisten wurde. Er selbst fasste zwar seine Texte im Ganzen genial auf, aber ordnete im Einzelnen die Poesie der Musik unter. Er wählte in den Texten eben nicht; die unbedeutendsten und trivialsten behandelte er oft wie der Maler die Leinwand, um Raphael'sche Gestalten darauf zu zeichnen, und setzte die Musik als Herrscherin über die Poesie. Seiner Weise als Gesangscomponist folgte auch der treffliche *Righini*, nur mit der einen Seite nach Italien gewendet. Auch hat sich an *Mozarts* Harmonie der würdige *Spohr* gebildet, der nachher in eigner, vorherrschend elegischer Weise als Liedercomponist aufgetreten ist. Noch andere, die sich dem letzten Meister angeschlossen, haben die Melodie zu sehr von dem Harmoniewechsel abhängig gemacht.

*Beethoven*, obwohl in höherem Grade Instrumentalcomponist, zieht doch auch in dem Gesange zum Pianoforte durch meisterhafte geniale Charakteristik und immer eigenthümliche Auffassung an; aber seiner Kraftfülle widerstrebte eigentlich die symmetrische Beschränkung des Lieds. Am nächsten steht ihm der, durch Streben nach volksmässiger Charakteristik, vornehmlich aber in Mannichfaltigkeit des

Rhythmus ausgezeichnete *C. M. v. Weber*, der als Liedercomponist zuerst einen grossen Ruf in Deutschland gewann, und der vorhergenannten Reihe auch dadurch entgegengesetzt ist, dass bei ihm sich weniger Leichtigkeit des Harmonieflusses, aber grössere Mannichfaltigkeit der Begleitungsfiguren findet; der Text aber, wenn nicht immer natürlich, doch höchst eigenthümlich aufgefasst und mit poetischem Sinne gewählt ist. Uebrigens wirkte *Weber* durch das Lied auch häufig in der Oper; andere neue Componisten trugen dagegen ungehöriger Weise das Opernmässige auf den Liedergesang über. Selbst der vielbeliebte *L. Kreutzer* ist bei aller seiner, oft schweizerisch-idyllischen Natürlichkeit nicht ganz frei von diesem Fehler. (Man erinnere sich nur des Schlusses seiner Composition des *Uhlandischen* Liedes: O legt mich nicht ins dunkle Grab etc.)

Uebrigens ist nicht zu verwundern, dass in den letzten Jahrzehnten die Liedercomposition so entschiedenen Charakter annahm. Die Mannichfaltigkeit nicht nur der musikalischen Entwickelung, sondern auch der poetischen, forderte und vermittelte diess. Der Drang des Herzens, auf dichterische Weise zu singen, war so gross, als der des eigentlichen Sängers; ja beide sind eigentlich ein grosser Drang, der sich, nur mit Uebergewicht des poetischen oder musikalischen Elements, zu Tage legt. — Auf verschiedene Weise treten diese Elemente zusammen, — am seltensten so, dass der Dichter auch musikalischer Erfinder ist, wenigstens kommt dieses fast nur in der frühesten Periode der poetischen und

musikalischen Entwickelung vor, wo beide noch zusammenschmelzen und die grösste Einfachheit Bedürfniss ist. — Wo dagegen das Bedürfniss mannichfaltigeren Ausdrucks eingetreten ist, da kann selten Dichter und Tonsetzer mit Glück vereinigt seyn.

Am häufigsten geschieht es, dass ein Gedicht den Componisten musikalisch anregt, sey es dass er sich schon in einer bestimmten musikalischen Stimmung befindet, die er dann, wenn nicht der Zwiespalt zu augenscheinlich ist, auf das Gedicht überträgt, oder dass er wohl gar eine ihn häufig beherrschenden Stimmung den ihn anziehenden Poesieen aufprägt; sey es, dass das Gedicht, wie es eigentlich seyn soll und am besten ist, die Saiten seines musikalischen Gemüths berührt und so die Melodie hervorgeht, die gleichsam im Texte wie in einem Keime schlief. Letztere Vereinigung wird am glücklichsten geschehen, wenn der Tonsetzer mit verwandter Stimmung von dem Dichter berührt wird. Ausser *Göthe's* Empfindungsbildern und *Schillers* grossartigen didactisch-lyrischen Gedichten, nebst einigen Liedern anderer Dichter, die noch aus dem achtzehnten Jahrhunderte herüberragen, forderten die am meisten zum Gesange auf, welche genährt durch alte Volksweise (wie *Uhland*) sangen, oder in das neue erwachte Volksleben begeistert eingriffen (*Körner*, *Schenkendorf*, *Rückert*) und in jugendlich munteren Weisen die Zustände des Lebens schilderten (*v. Müller*).

Ungeachtet des poetischen Rhythmus, welchen die letztere Zeit entwickelt hat, muss es doch verwundern, die Zahl der eigentlichen Liedercompositionen

immer geringer werden zu sehen. Wir erklären uns diess auf folgende Weise. Einestheils ist die Zahl der eigentlichen Lieder in der neueren Poesie doch geringer, als man meint; denn wenn auch die äussere einfache strophische Form mit Wohllaut verbunden vorhanden seyn mag, so fehlt doch oft die Eigenschaft, welche der Musiker braucht, die Beschaffenheit des Gedichts nehmlich, dass die einzelnen Strophen gleichsam Variationen eines einzigen Themas sind, welches der Tonsetzer musikalisch auffasst. Diese Beschaffenheit beruht aber auf grosser Einfachheit des Gegenstandes und der Poesie selbst. Die neuere Lyrik schildert lieber die Contraste und Dissonanzen des Lebens; sie lässt die Gefühle und Gedanken herumschweifen oder gefällt sich in Künstlichkeit der Form. Letzteres kann der Tonsetzer gar nicht brauchen; ersteres wird zum Gegenstand der gemischten Behandlung, wie wir es oben nannten, wenn nicht etwa, wie es auch häufig geschieht, der Componist sich an eine Strophe hängt, und ihrem Ausdrucke die übrigen aufopfert.

Hier äusserte sich aber noch ein gewaltiger Einfluss der Opernmusik auf die Gesangscomposition der beschriebenen Art. In der Oper wurden die Gegensätze der Darstellung bis zum Grellen und Grausigen gesteigert; hierdurch wurde man an Ueberladung der Mittel für musikalischen Ausdruck gewöhnt; das einfache Lied, einfach behandelt, genügte nicht recht. Die Tonsetzer suchten daher für Gesangscomposition zum Pianoforte Themata von grosser Leidenschaftlichkeit oder reichere epische Schil-

derungen, um jene Mittel anzuwenden; die dramatischen Tonsetzer sind, wo sie diese nicht finden, leicht geneigt, den Ausdruck des Lieds zu übertreiben, weil sie gewohnt sind, auf die Effecte hinzuwirken. Man wird hier an manche Tonsetzer denken, die ich nicht zu nennen brauche.

Einen andern Einfluss von Seiten der Oper her übte der Held des grossen musikalischen Publikums auf die deutsche Liedercomposition aus, und zwar theils positiv, theils negativ. Das Erstere nehmlich durch völlige Unterwerfung des Textes unter die sinnlichen Reize des Wohllauts und einer mit Verzierungen verbrämten Cantilene. Die, welche diesem *Maestro* völlig nachgingen, geriethen in das Gebiet der Operncavatine; andere blieben auf dem deutschen Wege und nahmen nur die Anklänge seiner frischen Melodieen in sich auf, wie unter andern *Reissiger*, *Pohlenz*. Das Andere geschah durch ein, mehr oder minder bewusstes, aber energisches Entgegenstellen der deutschen Herzlichkeit und des volksmässigen Strebens nach Charakteristik in der Musik. In dieser Opposition befand sich schon der oben angeführte *C. M. v. Weber*.

Im entschiedensten Gegensatze zu *Rossini* aber bildeten sich zwei neuere Lieder- und Balladecomponisten, nehmlich der erfinderische *Franz Schubert*, welcher, umgeben von dem beliebten und verliebten italienischen Operngesang, (in Wien) sich seine eigene Manier bildete; und *L. Löwe* (in Stettin); beide mit origineller Auffassung begabt. *Schubert* sucht das Charakteristische in durchcomponirten Lie-

dern gewöhnlich durch eigenthümliche Begleitungsfiguren durchzusetzen. Die Melodie wird bei ihm häufig durch die Harmonie modificirt, oft stösst sie mit ihr hart zusammen, wo er die Begleitung eigensinnig durchführt. Durch letzteres werden seine Compositionen auch oft zu lang und eintönig, und fordern fast immer für Gesang und Spiel zwei Personen von bedeutender Fertigkeit, Geschicklichkeit und Auffassungsgabe, so wie zugleich das grosse Talent, sich gegenseitig zu verstehen. Sie erscheinen als interessante Kunstprodukte, welche, gut eingespielt und eingesungen, einen tiefen poetischen und musikalischen Sinn erfreuen, obwohl wir damit nicht behaupten wollen, dass *Schuberts* Behandlung des Textes im Einzelnen völlig correct sey.

Mit *Schubert* hat *Löwe* gemein, dass er das Ungewöhnliche erstrebt, das Seltsame liebt, aber seine Compositionen sind populärer, die Begleitung will minder selbstständig seyn; besitzt jener mehr zarte Innigkeit, so wird dieser durch seinen Balladenvortrag zum dramatischen Pathos hingetrieben, das sich mit grosser Vorliebe zum Grausenden und Schauerlichen zeigt.

Zu den schönsten ächt deutschen Liedern und Gesängen zum Pianoforte gehören unstreitig auch die Sammlungen des originell gemüthlichen *Ludwig Berger* in Berlin, und *Wiedebein's* (in Braunschweig) Lieder voll zarten poetischen Ausdrucks, wobei wir sehr bedauern müssen, dass dieser sinnige Componist dem Publikum noch nicht die Fortsetzung derselben mitgetheilt hat; ferner mehrere Stücke voll

schönen fliessenden Gesangs von *Reissiger* (z. B. der gute Kamerad von *Uhland.*); und *Heinrich Marschner*, welcher einige ausgezeichnet schöne Lieder (in verschiedenen Sammlungen) geliefert hat, oft aber auch den Operncomponisten durch Wechsel und Fülle der Colorirung zu deutlich verräth.

Dass man auch hier wieder zur Einfachheit des Liedes zurücklenkt, beweisst die Theilnahme, mit welcher Sammlungen alter Volksmelodieen seit Kurzem aufgenommen worden sind. Möchten kritische Sammler uns bald eine nach Völkern und Zeiten geordnete Auswahl des Besten in dieser Gattung geben!

---

## Ehrenauszeichnung.

---

### A. F. Häser.

Unser vortrefflicher Mitarbeiter, der hochverdiente Capellmeister *A. F. Häser* in Weimar, hat von seines Grossherzogs Königlicher Hoheit, als Anerkenntnis seiner vielseitigen Verdienste, die goldene Civil-Verdienstmedaille aus den Händen des Ordenskanzlers, Ministers *v. Fritsch* Excellenz, empfangen.

*d. Rd.*

---

# Recensionen.

---

**Sammlung mehrstimmiger Choräle, Lieder und Motetten von verschiedenen Componisten, für höhere Unterrichtsanstalten und Singvereine, zunächst für das Herzogthum Nassau, herausgegeben von *Heinrich Droes*, Musik- und Gesanglehrer am Herzogl. Gymnasium etc.** Mit einer Vorrede von Dr. *Fried. Friedemann*, Herzogl. Nassauischem Oberschulrathe und Director des Landesgymnasiums etc. 1. Heft.

Hadamar und Weilburg bei Lanz. S. 116.

Die Bestimmung dieser Sammlung, welche ihr Titel ausspricht, knüpft sich an den Ursprung derselben an; dieser aber an die Einführung des Gesangsunterrichts in dem Gymnasium zu Nassau. Der Vorredner, Hr. Director *Friedemann*, spricht in seiner, mit Citaten allzufreigebig ausgespickten Vorrede von den lobenswerthen Einrichtungen, welche in dieser Hinsicht an dem Nassauischen Gymnasium getroffen worden sind. Hier nämlich werden nach S. III die Gesangübungen mit den rhetorischen, metrischen und poetischen Studien in Verbindung gebracht; und der Herr Vorredner zeigt beiläufig selbst in einer, für den Forscher der Hymnologie bemerkenswerthen, langen Anmerkung, wie die christliche Hymnologie auch mit der altclassischen Metrik zusammenhänge, oder vielmehr, wie diese durch jene entstellt worden sey.

Die Auswahl der in dieser Sammlung aufzunehmenden Gesänge sollte durch den Zweck der höheren Unter-

richtsanstalt bestimmt seyn, aus den besten Quellen schöpfen und namentlich auch auf die schöneren Choräle und Hymnen der ältern christlichen Zeit Rücksicht nehmen, welche, wie Hr. *F.* sagt, „die evangelische Kirche zufällig von ihrem Gebrauche ausschloss." Die Gesänge werden hier, meist vierstimmig, in Partitur mit beigefügtem Texte in sauberm Steindruck gegeben. Neue Compositionen sind nur wenige (von dem Sammler und Hrn. *Sandberger*, Professor des genannten Gymnasiums) mitgetheilt worden. Weil es in dem Gymnasium an Sopranen und Alten fehlt, so sind einige Gesänge auch für drei Männerstimmen gesetzt worden.

Mit der Wahl kann man im Allgemeinen wohl zufrieden seyn; der Sammler hat bei Text und Composition — was so selten bei solchen Sammlungen der Fall ist — seinen Zweck wohl vor Augen gehabt. Da es aber, auch der Fortsetzung wegen, darauf ankommt, Fehlerhaftes zu bemerken, so fühlt sich der Unterzeichnete dadurch verpflichtet, dem Wunsche des Vorredners entgegenzukommen. Seine Bemerkungen werden sich füglich an die Angabe des Inhalts dieser Sammlung anknüpfen. Er wird von dem Aeltesten beginnen und zu dem Neuesten fortgehen.

I.) Zu dem Aeltesten gehört eine Melodie zu der Horazischen Ode: *Jam satis terris* — eine schöne, einfache Melodie, *a*-moll, vierstimmig gesetzt, welche wohl sehr alt seyn mag; ob nach Ambrosius, wie die Unterschrift sagt, lässt Ref. dahingestellt; eine neue Melodie vom Abt *Vogler*, ebenfalls im alten Style, ist beigefügt; (für weniger Bewanderte wäre wohl die Unterlegung des Textes dabei nothwendig gewesen.) Drei lateinische Parodieen, auf Schulverhältnisse berechnet, sind beigegeben. Ferner gehört hierher die allbekannte schöne Melodie: *o sanctissima.* (Dreistimmig; im dritten Tacte vor dem Schluss ist Ref. gewohnt, den *B*-dur-Dreiklang schon auf dem guten Tacttheile zu hören, welches auch der Melodie grös-

sern Nachdruck gibt). Hr. Dir. *Friedemann* hat eine lateinische Parodie, an Gott gerichtet: *o sanctissime, potentissime, benignissime Deus* etc. beigegeben. Ref. zweifelt, dass die süsse Melodie zu einem Anruf an Gott eben so tauglich ist; aber davon abgesehen, so hätte Hr. *F.* es vermeiden sollen, die Conjunction *et* so oft auf den guten Tacttheil zu bringen, z. B. *et prosperrimmum.* Unverträglich klingt es aber: *ut fides | et pax | et pudor priscus.* Weit passender ist die Unterlegung der Parodie „*Audi bone Deus*“ etc., von demselben Hrn. Verf. unter das schöne *Ave maris stella.* Sehr erfreut hat uns auch das Adventslied „Hosianna zu der Erde“ etc. aus dem katholischen Trierschen Gesangbuche, (*c*-dur, vierstimmig) nach der Mel. „thauet, Himmel, dem Gerechten“ wozu auch eine, schon etwas anspruchsvollere, Melodie von *Nägeli* beigefügt ist. Hierzu kommen noch mehre gute und auch sehr zweckmässig gesetzte vierstimmige Choräle, die man jedoch auch leicht anderwärts finden kann, wovon wir etwa den schönen Choral von *Händel*: „Wenn Christus der Herr zum Menschen sich neigt“ ausnehmen.

Zweckmässig finden wir II.) die Aufnahme mehrerer volksmässiger Lieder, z. B. Heil dir im Siegerkranz; (dreistimmig); Unser guter Kaiser lebe, (von *Haydn*) mit unterlegten Texten, die sich auf den Herzog Wilhelm von Nassau beziehen; Wie sie so sanft ruhn; Auferstehen (warum ist die Tonart in das schwere *des*-dur verwandelt?); Wohlthätigkeit von *Hofmeister;* das Danklied von *Schulz* und *Voss*: „Mit Dank und frohem Muthe, geniessen wir das Gute“ wie es hier, man sieht nicht ein, warum, verändert ist.

III.) Von neueren Componisten finden wir manches Gute in Motetten und Liedern: von *Haydn*, *Kirnberger*, *Nägeli*, *Bergt*, *Rink*, *Zumsteeg* (z. B. unter allen Wipfeln etc. — eine schöne Melodie, bei welcher uns nur stört, dass der Componist auf das „allen“ einen falschen Nachdruck gelegt hat; — die beiden letzten Verse sind von

*Falk* hinzugedichtet, welches hier nicht bemerkt worden ist; von demselben Componisten auch ein ernster, würdiger Choral.) Die schon etwas ältere Motette „Herr unser Herrscher", ist, unseres Wissens, nicht von *W. Schneider*, welchen die Ueberschrift nennt, sondern von einem ältern Componisten. Hierzu kommen noch einige gut gewählte Melodieen von *L. Kreuzer*, *Rochlitz*, und einige beliebte Melodieen von *Eisenhofer*, *Osthoff*, und das sowohl drei-, als vierstimmig gesetzte Gebet aus dem Freischützen von *M. v. Weber*. Gegen solche Arrangements muss sich Ref. unbedingt erklären; der eigenthümliche Charakter eines Tonstücks geht gewöhnlich dabei verloren, wie hier, wo die Zartheit der Begleitung von Männerstimmen nicht ausführbar ist; auch fehlt es ja an guten, für Männergesang ursprünglich gesetzten Liedern gar nicht. Den Septaccord, statt des Quartseptaccordes in dem dreistimmigen Satze (im fünften Takte von dem Schlusse an gerechnet), würde der Tonsetzer nicht billigen.

Neu, wenigstens dem Ref. unbekannt, sind einige Stücke von *Sandberger* (leicht und wohlgefällig), *W. Nedelmann*, (der entflohene Sommer; für den Gegenstand wohl zu leicht, was die Bewegung anlangt) *W. Speier* (artig) und die Compositionen des Herausgebers. Wiewohl der letztere einiges recht Angenehme und Brauchbare geliefert hat, so müssen wir doch gestehen, dass er sich an dem Liede von *Voss*: „des Jahres letzte Stunde" nicht hätte versündigen sollen. Die Melodie von *Schulz* ist volksmässig geworden und musste Hr. *D.* wohl bekannt seyn. Die Melodie, welche uns Hr. *D.* dagegen darbietet (aus *B*-dur, dreistimmig) ist nichtssagend, und so unbehülflich, dass sie in drei Absätzen aus der Dominante (*F*) nicht herauskommt. Im 6. Vers, der, nicht zum Vortheil eines volksmässigen Liedes, etwas abweichend gesetzt ist, hat der Vf. durch einen Uebergang von besagter Dominante, nach *Des*-dur, einen bedeutenden Effect machen wollen, allein er stürzt nach zwei



Tacten durch die gemeinste Modulation wieder in besagte Dominante zurück. Die viermalige Wiederholung der Worte: Ja gut seyn, gut seyn etc. am Schlusse ist geschmacklos, und kommt jetzt sogar bei den Operngesängen aus der Mode. Aber der Vf. begnügt sich damit nicht, sondern bildet aus diesen Worten noch einen Choral, den er nach der Melodie: „vom Himmel hoch" vor der ganzen Versammlnng anhangsweise gesungen haben will. *Quod fieri potest per pauca etc.* Das zweite Stück, welches Hr. *D.* gegeben hat, können wir auch nicht sehr loben. Er titulirt es „kleine Motette"; aber wir haben von einer Motette nichts darin gesehen, ausser etwa die Wiederholung des Textes, wobei das allmähliche Eintreten der Stimmen: Herr Gott, Herr Gott etc. (S. 58), da es zu nichts führt, einen dürftigen Eindruck macht. Die schwere Tonart *Des*-dur scheint ganz willkürlich gewählt; für *D*-dur würde das Stück gerade passender seyn. In dem Choralmässigen Gebete nach einem Texte von *G. Schwab* ist schon das dreimalige Anschlagen desselben Accords am Schlusse der ersten Zeile nicht angenehm; aber unverträglich ist, am Schlusse der zweiten und dritten, der Versuch, richtig zu declamiren, nehmlich

die zer-fal - len und Andachtshal - len

Hr. *D.* hat dadurch mehr verloren, als er gewonnen hat, nehmlich den musicalischen Rhythmus, der statt eines Tacts zwei forderte; auch konnte er nicht hindern, dass der Artikel (die) und die Endsylbe des weiblichen Reimes auf den guten Tacttheil kam. Der Choral lässt solches Declamiren nicht zu; er gleicht aber durch seine ebenmässigen Schritte auch manche Fehler aus. Können wir von den eignen Productionen des Hrn. *D.* nicht günstig urtheilen, so loben wir doch im Ganzen sein verständiges Bemühen.

Ein Punkt aber bleibt uns noch übrig zu bemerken, das ist: einige rhythmische Fehler, welche hier und da,

bei Unterlegungen des Textes vorkommen. Ref. würde dies an sich nicht berühren, da nichts gewöhnlicher, als dergleichen ist; aber die obigen Worte des Hrn. Vorredners scheinen in dieser Hinsicht einen höhern Anspruch zu verkünden. So hat ein Schüler z. B. einem Liede von *Kall* den Text untergelegt:

Der Jugend ward' ein frischer Muth und lebensfrohe Heiter - keit

Wer fühlt nicht, dass hier der Rhythmus der Melodie mit dem Rhythmus der Worte streitet, was bei Heiterkeit, welches hier lauten muss: Heiter | keit, besonders störend ist?

In der Parodie auf: „Heil dir im Siegerkranz" wird gereimt: Möge auch fernerhin, lang diese Schule blühn, so wie bisher. Dies ist nicht einmal Reimerei, geschweige denn Poesie! So etwas müsste also nicht durch den Druck bekannt gemacht werden.

Den Abdruck der Musikstücke haben wir nicht durchaus correct gefunden, z. B. in No. 3 kann die dritte Note der Melodie nicht h, sondern sie wird c seyn; eben so ist die Oberstimme im siebenten Tact falsch (das a soll wahrscheinlich h seyn); und die erste Note S. 68 muss statt e, fis seyn; S. 84 ist das f in der zweiten Zeile der zweiten Stimme falsch etc. Wir berühren dies aber nur, weil die Bestimmung der Sammlung, welcher wir alles Gedeihen wünschen, zumal da sie sich auch sonst durch ihr einnehmendes Aeusseres empfiehlt, die höchste Correctheit erfordert, und Fehler in diesem Gebiete wie Unkraut wuchern.

*Wendt.*

**Der Choralfreund**, oder Studien für das Choralspielen, componirt von *Ch. Rink.* Erster Jahrgang, in sechs Heften.

Mainz, 1832, bei B. Schott's Söhnen. Pr. 1 Rthlr.

Mit Herrn *Gerber*, dem Biographen unseres vortrefflichen *Rink*, vollkommen einverstanden, wenn er sagt: „Also gibt es doch (1812) noch brave Organisten, welche ihr Instrument seiner Natur nach zu behandeln verstehn," erlauben wir uns nur den billigen Zusatz: „und auch anzuwenden wissen."

Allerdings gibt es noch Männer, welche ernstlich dahin trachten, durch die vielstimmige Posaune des Lobes Gottes, wie Herder die Orgel nennt, unsere Andacht zu befördern; leider! gibt es jedoch auch eine Menge Organisten, die durch ein seelenloses Tongewirre selbst den Keim derselben in uns ersticken wollen. Mag es immerhin, hier und da Bewunderer solcher Dinge geben, der Laye geht leer aus dabey. Schmücket aber nur den populären Prediger das Predikat eines Kanzelredners, warum denn will der Organist seinen Beyfall bey denen suchen, die vertrauter sind mit der spekulativen Kunst, denn mit der Kunst selbst? Wahrlich! die strenge Erfüllung seiner Pflicht möchte ihm weit mehr Beyfall sichern, als das gewöhnliche Toben und Lärmen auf Manual und Pedal, dieser Kampf zwischen Händen und Füssen, den ein möglichst starker Registerzug durch die weite Tempelhalle verkündet, die, in der That, zu einem ganz andern Zweck erbauet worden, als der Thorheit Spielraum zu geben.

Herr *Rink* schliesst sich an die wenigen verdienstvollen Organisten, welche hier eine ehrenvolle Ausnahme machen. Ueber sich selbst seinen Zweck nicht vergessend, hat er eine starke Scheidewand gezogen zwischen weltlicher und geistlicher Musik. Er will unserm Gebet eine Stütze

seyn, will die Christengemeinde zur Andacht stimmen, und nicht einen Augenblick hat er, bis jetzt, seinen hohen Zweck aus dem Auge verlohren.

Der Choralfreund, Herrn *Rinks* neuestes Produkt seiner frommen Muse, deren frühern Spenden mehrere wir demnächst anzuzeigen uns vorbehalten, hat, neben seinem bestimmten, höchst wohlthätigen Zweck, angehenden Organisten den Faden Ariadnens zu reichen, auch das Gute, unsern Organisten auf dem Lande eine hülfreiche Hand zu bieten, deren sie vor Allen bedürfen.

Als Thema findet sich hier zuvor der Choral selbst, im rein vierstimmigen Satz, wie er zugleich von den gewöhnlichen vier Stimmen gesungen werden kann. Alsdann folgen mehrere Veränderungen in der harmonischen Begleitung desselben, welche zur Abwechslung bey den verschiedenen Stanzen des Liedes dienen mögen, um eine erschlaffende Monotonie zu vermeiden. Anderweitige Variationen des *Cantus firmus*, beweglicher und complicirter, können zu Vorspielen dienen. Die Zwischenspiele sind nur einfache Einleitungen von einer Strophe zur andern. Das Ganze kann nicht kirchlicher abgefasst seyn.

Wäre es möglich, diesem Werke, dem wir von ganzem Herzen ein frohes Gedeihen wünschen, in der Folge die Abweichungen der Choralmelodieen in den verschiedenen protestantischen Kirchen einzuverleiben, der Vfr. dürfte, und wollte er dies Werk erst mit dem letzten aller Choräle besagter Kirchen schliessen, sich einen Ruhm erwerben, der vor ihm noch Niemanden, selbst dem sonst so umsichtigen *Kuhnau*, nicht zu Theil wurde. *)

*) Die Sache möchte indessen zu den frommen Wünschen gehören, oder, würde sie unternommen, zu jenen Discussionen über die Tonarten der Griechen hinführen, die von dem ältern Aristoxen (29te Olympiade) bis auf uns gedauert haben und, vernünftigen

Um dem Herrn Vf. einen Beweis zu geben, wie genau Referent in dies Werk einzugehen nicht umhin gekonnt, mag er ihm erlauben, Einiges über dasselbe zu bemerken, was vielleicht nur individuelle Ansicht, vielleicht gar Ultra-Purismus seyn möchte.

---

Schiedsrichtern zum Trotz, so lange dauern werden als Denken und Fühlen gegen einander in die Schranken treten.

Es sey mir jedoch erlaubt, auf den wahrscheinlichen Quell der Abweichungen unserer Choralmelodieen hier mit wenigen Worten hinzudeuten, und auf das wahrscheinliche Mittel, ihnen zu begegnen; wobey ich mich jedoch, als Reformirter, gegen allen Egoismus verwahre. — Durch die schwierigen Intervalle älterer Kirchenmelodieen entstanden die durchziehenden Töne der Sänger. Zu ihnen traten später die Manieren, welche die Organisten hinzufügten, und die sogar durch den Druck autorisirt wurden. Hauptnote, durchziehende Note, und eine aus besagten Manieren genommene, streiten nun um den Platz. Dazu die Druckfehler, durch Mangel an nöthiger Aufsicht, über das Ganze entstanden. — Dieser Aufsicht erfreuete sich jedoch das reformirte Hessen vor Allen, da Landgraf Moritz, der bereits zu Ende des 16. Jahrhunderts als Kirchencomponist glänzte, im Jahr 1612 selbst ein vierstimmiges Choralbuch schrieb, drucken liess, und in seinem Lande einführte, wobey er zugleich verordnete, dass alle bereits vorhandene Melodieen mit den seinigen auch den Text- oder Gesangbüchern einverleibt werden sollten, worinn sie sich noch bis auf den heutigen Tag befinden. Sachkundige Männer, der zeitige Superintendent an ihrer Spitze, mussten und müssen noch streng über das Ganze wachen. Aus den Gesang- und Choralbüchern der reformirten Kirche in Hessen möchte derohalb manches Resultat über jene Abweichungen der Choralmelodieen hervorgehen, wollten wir dabey, vor allen Dingen, unser Gefühl in Anspruch nehmen.

Betrachten wir, z. B., *Hermann Schein's* Melodie zu dem Lied: Herzlich thut mich verlangen, (*a*-moll) in welcher der zweite Theil mit dem Grundaccorde C, fast überall, anhebt, so ist das der Fall in unserer reformirten Kirche nicht, sondern wir heben mit dem Leitton von c an, so dass, wenn jene c̄ h̄,

*Heft* 1, Seite 1, Reihe 2, Takt 6 will das durchgehende c im Bass ein wenig hart scheinen. Reihe 4, Takt 1 möchte die Note es des Basses in eine weniger trügerische verwandelt werden dürfen. Seite 2, Reihe 1, zwischen dem 4ten und 5ten Takte scheint die Auflösung des g nach a nicht weich genug. Reihe 2 werden zwar zwischen der 2ten und 3ten Note keine 5 und 8 sichtbar, ob aber nicht hörbar doch? — Seite 4, Reihe

---

wir h̄ c̄ singen. Das h, welches auf einen schlechten Taktheil fällt, hat den Septimenaccord der Dominante zum Gesange, und erhebt das c̄ mit dem vollk. Dreyklang um so mehr. So war, so ist, und so wird diese Melodie auch bei uns bleiben. Wenn wir aber, namentlich in einem Würtemberger Choralbuch, von 1692, weder c̄ h, noch h̄ c̄, sondern c̄ c̄ finden, und hundert Jahre später, in demselben Choralbuch, h̄ c̄, so ist die Variante bestätigt, und die Frage allerdings erlaubt: ist dies? oder ist jenes recht? —

Ein anderes Beispiel, unter Vielen! In *Neumark's* Melodie zu dem Liede: „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ ist überall die zweite Note der zweiten Reihe, im hessischen Gesangbuch, seit jeher, fis. Hier gehet demnach die Harmonie erst Anfangs des zweiten Theiles nach dem kräftigen C-dur, und hebt die Worte: „Wer Gott dem Allerhöchsten trauet“ auf eine höchst ansprechende Weise.

Wir sind übrigens weit entfernt, andern Confessionen hier ein Vorbild werden zu wollen, wie denn auch sie uns im ruhigen Besitze des Unserigen lassen werden, obgleich wir vor mehreren Jahren, und zwar durch das Organ der Leipziger musikalischen Zeitung, wie auch in unsern Casselschen politischen Blättern, bei Gelegenheit eines hessischen Choralbuches, das keineswegs vierstimmig gesetzt seyn sollte, aber von einem unberufenen Recensenten anderer Confession vierstimmig beurtheilt wurde, die bittersten, ja unanständigsten Worte über unsere Choralmelodieen lesen mussten, die er sogar in Tänze verwandelte, drucken liess, und um den Batzen verkaufte.

*Anm. d. Vf.*

2, Takt 4, will der Anschlag einer 5, und einer 8, in den äusseren Stimmen, so wie die Auflösung des Leittones am Schlusse uns befremden.

*Heft* 2, Seite 9, Takt 6 zu 7, würde der schnelle Uebergang vom vollkommnen Dreyklang e, besser bestehen zum Dreyklang d, läge nicht die Quinte des Letztern in der Oberstimme. Seite 11. Choral 5. Es wird immer problematisch seyn: ob der Auftakt, gleich Anfangs mit der Harmonie des Grundtones, oder der des Dominantenaccordes belegt werden soll? Das Gefühl würde für Letzteres entscheiden. Seite 13, Reihe 2. Dieser Fortschritt vom 6ten zum 7ten Accorde sollte wohl, der äusseren Stimmen wegen, nicht annehmlich genug seyn.

*Heft* 3, Seite 21, Reihe 4. Der in der 2ten Strophe frei eintretende Ton des Basses dürfte wohl etwas zu trügerisch seyn.

*Heft* 4, Seite 25, Reihe 2 dünkt uns der Tenor, in der vorletzten Strophe, fast sehr zu springen. Seite 31, Reihe 2, Takt 3 sollte die Anfangsnote des Tenor wohl ein wenig zu hoch stehen. Seite 33, Reihe 2, Takt 7 ist die letzte durchgehende Note der obern gegen die niedere Stimme eine bereits erwähnte Licenz.

*Heft* 5, Seite 38. Hier findet sich eine neue Melodie zu dem Lied: „Wer nur den lieben Gott lässt walten" die der Vf. nicht in *Neumarks* bedeutender Lage gemacht hat.

*Heft* 6. Der, auch in diesem Heft häufige Gebrauch des verminderten Septimenaccordes hat uns wenig ansprechen wollen. Sein Element ist der bittere Schmerz; wer sich aber an diesen gewöhnt, dem hört er auf, Schmerz zu seyn.

Zu dem Ganzen findet sich ein eleganter Umschlagbogen, und ein eleganteres Blatt, worauf die Zueignung sauber gezeichnet ist. Alsdann folgt ein Vorwort des Verfassers, ein Register über den Iahalt des Werkes, und das Pränumerantenverzeichniss, welches an 3000 Theilnehmer zählt.

Der Stich, das Papier, und der sehr billige Preis des Choralfreundes bezeichnen aufs Neue, wie sich die Herausgeber fortwährend bemühen: das Gute in der musikalischen Welt zu befördern, und den, mit Recht, ihnen zu Theil gewordenen Beyfall zu erhalten, und noch zu erhöhen.

Cassel am 3. April 1833.

*Grosheim Dr.*

---

I.) Der Choralfreund, von *Rink.* Zweiter Jahrgang. Heft 1, 2. Op. 104.

Mainz, bei B. Schott's Söhnen.

II.) Vorschule für angehende Organisten und alle welche sich im gebundenen Style üben wollen, von *Chr. H. Rink.* Op. 82.

Bonn, bei N. Simrock. 10 Fr.

III.) Zwölf fugirte Orgelstücke, für Geübtere, von *Chr. H. Rink.* Op. 72.

Bonn, bei N. Simrock.

IV.) Praktische Ausweichungsschule zum Gebrauche angehender Organisten und Componisten, von *C. H. Rink.* Op. 99.

Mainz Paris und Antwerpen, bei B. Schott's Söhnen. - Pr. 4 fl.



V.) Missa pro Soprano, Alto, Tenore et Basso, cum obligato organorum comitatu, composita . . . a *C. H. Rink.* (Partitur.)

Moguntiae, Lutatiae et Antverpiae, in taberna musices B. Schott filiorum. Pr. 2 fl 42 kr. — (Die Singstimmen sind auch besonders gestochen.)

*Zu* I.) Was die Echtheit dieses oder jenes Tones in dieser oder jener Choralmelodie, was die Echtheit dieser oder jener antiken Tonart, — was die Frage angeht, ob der Auftact der Choralmelodie: „Wer nur den lieben Gott lässt walten" mit der tonischen, oder mit der Dominant-Harmonie angefangen werden soll, — so haben wir unseres Ortes uns schon längst als Fremdlinge und Ignoranten in demjenigen Gebiete bekannt, in welches diese Dinge gehören; — das aber wissen wir, dass unter allen Orgelcomponisten älterer und neuerer Zeiten, Keinen ausgenommen, unser *Rink* der klarste, einfachste, edelste und frömmste und folglich, so meinen wir, der grösste ist, dessen Wohlklänge wir nie gegen die so oft hartstössigen Künstlichkeiten älterer und neuerer Rivale vertauschen mögten.

Und so unterschreiben wir denn auch, in Beziehung auf den hier vorliegenden zweiten Jahrgang, mit ganzem Herzen all dasjenige, was zum Lobe über des ersten unser verehrter Mitarbeiter Herr Doctor *Grossheim* vorstehend ausgesprochen hat, und zwar darum um so lieber, weil in diesem Werke unser Componist sich grade auf demjenigen Boden bewegt, in welchem er vorzüglich classisch ist, und wo er die Monotonie, welche in einem aus lauter Choralmelodieen geschaffenen ganzen Werke am Ende doch immer unvermeidlich bleibt, uns so reichlich zu verschönen versteht durch den Zauber der, immer wohlthuenden und nie durch kunstreiche Dornenstiche verletzenden, Rosengeflechte seiner in einander geschlungenen Melodieen.

*Zu* II.) Wer da lernen will vom hochverdienten Manne, der trete hier ein in seine „*Vorschule*". Sie be-

ginnt mit den ersten Elementen der Lehre, mit Uebungen der Tonleitern für beide Hände, mit beigemerktem Fingersatze, und schreitet, in stufenweiser Folge, bis zu mehrstimmigen, zum Theil schweren, Uebungen in allen Tonarten (selbst *Ces*-dur u. dgl.) fort.

Wir verbürgen es, dass es Niemanden gereuen wird, diese Vorschule besucht zu haben, und dass jedem, welcher ihren Vorschriften und Anfoderungen Genüge geleistet hat, dann auch das Schwerste nicht mehr unüberwindlich erscheinen wird.

Nur für das Pedal hat in dieser Vorschule der Verf. nichts Besonderes gethan, indem es hier nirgend selbständig behandelt, diese Behandlungsart vielmehr dem nachstehend zu erwähnendem Werke vorbehalten ist.

*Zu* III.) In diesen *fugirten Orgelstücken* entfaltet der Verf. seine Kunst und die Pracht und Tiefe seines Instrumentes in höheren und freieren Zonen, und was er hier liefert, ist wirklich prachtvoll, begeistert und begeisternd. *Rink* hat hier gezeigt, dass man auch grosse und erhebende Wirkungen erzeugen kann, ohne, wie vorzüglich mehrere neuere vielgerühmte Orgelhelden, den Gehörsinn durch grausame Zusammenklänge zu peinigen, um ihnen eine verblüffte Bewunderung abzufoltern.

*Zu* IV.) Die *Ausweichungsschule* enthält eine Sammlung und sehr ausführliche Musterkarte von Ausweichungsformeln aus jeder Tonart in jede andere, nützlich dem Mindergeübten, um sich, im Fall des Bedürfnisses, Rathes daraus erholen und das passende Muster zu seinem Gebrauche copiren und anwenden zu können. Darum, und weil der Verfasser nicht Ausweichungs r e g e l n lehren, sondern Muster und F o r m e l n zur Benutzung geben will, heisst das Werk p r a k t i s c h e Ausweichungsschule, und practisch nutzenbringend wird das, mit bewunderungswürdigem wahrhaft eisernem Fleisse durchge-

haltene Werk jedem sein, welcher im Falle ist, Dergleichen zu bedürfen, und ganz sicherlich überwiegt dasselbe bei Weitem den im Jahr 1812 vom braven *H. Chr. Koch* in der Rudolstädter Hofbuchhandlung herausgegebenen „Versuch aus der harten und weichen Tonart jeder Stufe der . . . „Tonleiter . . . in die *Dur-* und *Moll*-tonart der übrigen Stufen auszuweichen. *)

---

*) Wie wohlgemeint und wirklich verdienstlich das erwähnte *Koch*'sche Musterbuch auch immer sein mag, so gewiss ist es doch, dass dasselbe an einer höchst zwecklosen und unendlich ermüdenden Weitschweifigkeit und eigentlich ganz werthlosen Ausführlichkeit laborirt,

Dort sind die Ausweichungsformeln unter folgenden Rubriken geordnet:

1. Abschnitt. Ausweichung aus den harten Tonarten in andre Dur-Tonarten.
2. Abschn. Ausweichung aus den harten Tonarten in die Moll-Tonarten.
3. Abschn. Ausweichung aus den weichen Tonarten in Dur-Tonarten.
4. Abschn. Ausweichung aus den weichen Tonarten in Moll-Tonarten.
5. Anhang.

*Koch* begnügt sich aber nicht, von der Ausweichung aus der Tonart Einer Stufe (z. B. den gewöhnlichen Normal-Tonarten *C*-dur und *a*-moll) nach allen andern Dur- und Moll-Tonarten, Muster zu geben, sondern er gibt Ausweichungsmuster aus allen Tonarten in alle andern, und über manchen dieser vielen Specialfälle finden sich sogar noch zwei verschiedenartige Formeln angegeben, im Ganzen wohl über 700 Formeln! — Unseres Erachtens äusserst überflüssig und nutzlos.

Sucht man z. B. die verschiednen, unter vierzehn Rubriken des Werks zerstreuten, Formeln zum Uebergang aus einer harten Tonart in die harte der zunächst darüber liegenden Taste auf, so findet man: zwei Formeln von *C* nach *Cis*, zwei von *C—Des*, eine von *Cis—D*, eine von *Des* nach *D*, zwei von *D* nach *Es*, eine von *Es* nach *E*, eine von *E* nach *F*, eine von *F* nach *Fis* (warum keine nach *Ges?*), eine von *Fis* nach *G*, eine von *G* nach *As*, eine von

*Zu* V.) Auch Vocalcompositionen des Orgelcomponisten sind in vielen Kirchen und Singvereinen beliebt;

---

*As* nach *A*, zwei von *A* nach *B*, zwei von *B* nach *H*, zwei von *H* nach *C*.

Also 20 Formeln für 14 im Grunde doch gleichartige Fälle, welche sich sämmtlich unter Eine Rubrike hätten subsumiren lassen! Denn offenbar könnte doch eine Ausweichungsformel von *C* nach *Cis* als Muster des Uebergangs von *F* nach *Fis*, von *Des* nach *D*, von *Es* nach *E* u. s. w. gelten. Es ist ja überall derselbe Fall, nur auf eine andre Stufe transponirt; und in der That sind denn auch jene 20 Formeln blosse Transpositionen von den vier ersten Blattseiten. So ist der Uebergang von *F* nach *Fis*, S. 8, eine blosse Transposition des gleichen Falles von *C* nach *Cis*, S. 1, und der von *G* nach *As*, S. 11, eine pure Transposition de Falls von *C* nach *Des*.

Ja, die Ausweichungsformel um eine kleine halbe Stufe aufwärts von *C* nach *Cis*, konnte gar füglich auch auf die Fälle der Ausweichungen um einen grossen halben Ton aufwärts dienen, und wäre es nicht einmal sehr nöthig gewesen, eine eigne Formel von *C* nach *Cis* und eine eigne von *C* nach *Des* auszuschreiben, indem jeder auch nur irgend Geübte gar leicht diese in jene umschreiben wird, und umgekehrt.

Denn ganz so wie *Koch* S. 1 von *C* nach *Cis*-dur geht, eben so kann man, mittelst blossen Umschreibens, nach *Des*-dur gehen, und umgekehrt ist der S. 1 befindliche Uebergang von *C* nach *Des*-dur.

| | | 7 | 6 | | | ♭7 | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | 5 | 4 | | ♭5 | ♭5 | 6 | ♭7 | | |
| 3 | 3 | 3 | 2 | \| | ♭3 | ♭3 | ♭4 | ♭5 | \| | ♭5 |
| C, | A, | ♯G, | ♭A | \| | ♭G, | ♭E, | ♭A, | ♭A | \| | ♭D |

(eigentlich:

| | | | 6 | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | ♭♭5 | | |
| | | | ♭3 | | |
| C, | A, | ♯G, | ♭A | \| | ♭G u. s. w.) |

und gewiss nicht mit Unrecht konnte er sich dadurch berufen fühlen, ihnen nunmehr auch eine ganze *Missa*

---

leicht umzuschreiben in einen Uebergang von *C* nach *Des*-dur:

```
              7                             #7
              5   #6    #5   #7   #6   #5      #5
    3   3     3    5  | #3   #3   #4   #3      #3
    C,  A,  #G,  #G  |  F,  #D,  #G,  #G  |  #C
```

Ja sogar die Uebergangformel aus *Cis*-dur nach *Es*-dur:

```
                        7   6      6
#5     #5    —     #5  #5           ♭7
#3     #3    —     #3  #2      ♭4
#G  |  #C,  #C,   #H,  C   |  ♭H;  ♭H —
```

(eigentlich:

```
                      7   6
#5     #5    —     #5  ♭5        6
#3     #3    —     #3  ♭3      ♭4
#G  |  #C,  #C,   #H,  C   —  ♭H,  u. s. w.)
```

lässt sich auf die höchst einfache Formel aus *C* nach *D*:

```
                          #6    #6   7
  3      3   3   ♭7       5      4  #3
  G  |   C,  C,  H,  ♭H   |  A;  A —
```

zurückführen, und hätte sich leicht aus ihr ableiten lassen; und eben so die Formel von *Cis* nach *As*:

```
           #6    6              ♭7
#5    —     5    4               5     6    ♭7
#3    —    #3   #2       ♭5    ♭3    ♭4    ♭5     ♭5
#C,  #C,  #D,  ♭E   |  ♭D,   ♭H,   ♭E,   ♭E  |  ♭A —
```

(eigentlich:

```
              #6    6
               5  ♭♭5      ♭5
              #3   ♭3
#C,   #C,   #D,   ♭E   |  ♭D,  u. s. w.)
```

darzubieten. Die vorliegende ist für die gewöhnlichen Singstimmen (Sopran, Alt, Tenor und Bass, — theils

---

(wo der enharmonische Uebergang von *Cis*-dur nach *Des*-dur schon beim Schritte vom 3ten zum 4ten Akkorde durch blosse Rückung geschehen ist, und dann erst eine zweite Wendung von *Des* nach *As*-dur geschieht) auf die ganz gewöhnliche Ausweichung in die Dominante:

```
            6  —
           ♭5  —          6   7
   3   —    3  —    3  7  4  #3
   C,  C,  D,  D  | C, A, D,  D  | G.
```

Das bisher Gesagte zeigt, wie manchfacher Abkürzung die Tabelle der Ausweichungen aus harten Tonarten nach andern Tonarten empfänglich gewesen wäre.

Aber nicht grössere Kürze allein würde der Gewinn einer derartigen Anordnung gewesen sein. Wie vieles würde *Kochs* Musterbuch gewonnen haben, wenn die verschiednen unter verschiednen Special-Rubriken zerstreuten, aber zu einem und demselben Zwecke dienenden Formeln alle in Eine Tabelle zusammengestellt wären und zusammen überschaut werden könnten. So z. B. bestehen die von *Koch* gegebenen Formeln zu Uebergängen in die Tonart der nächsten halben oder kleinen Stufe aufwärts (die blossen Transpositionen nicht mitgezählt), nur aus folgenden vier:

```
                                          #7
                 #6      6    #5    #6    #5       #5
      3   —   7   5      4    #3    #4    #3       #3
1.)   C,  C,  G,  G   | #F,  #F,   #G,   #G   |   #C.

                                          #7
                 #6     #5     5    #6    #5       #5
    3   3   7     5     #3    #3    #4    #3       #3
2.) C,  A, #G,   #G   | #F,   #D,   #G,   #G   |   #C.

                              ♭7
                        ♭5    ♭5    6    ♭7
    3     3   3   7   2    ♭3    ♭3   ♭4    ♭5       ♭5
3.) G  |  C,  A, #G, ♭A | ♭G,   ♭E,  ♭A,   ♭A   |   ♭D.
```

**Solo, theils Chor,) mit blosser Orgelbegleitung geschrieben, ziemlich kurz, nicht schwer ausführbar, anständig und fromm, wie des Tondichters Gemüth selbst.**

*d. Rd.*

---

```
                      ♭6  —       ♭7
     3    3  ♭7   2   ♭3  —    ♭5  ♭5  ♭5
4.)  G  | C, H,  ♭C,  ♭h  ♭g | ♭D, ♭A, ♭D.
```

**Diese, zur Erleichterung der Anwendung auf andere Fälle, aus Tonarten mit Kreuzen auch noch verwandelt und umgeschrieben in Tonarten mit Been, und umgekehrt**

```
                   6
                 ♭♭5    ♭♭6  ♭5   6  ♭7
     3   —  7     ♭3     ♭4  ♭3  ♭4  ♭5     ♭5
5.)  C,  C, G,  ♭♭A  |  ♭G, ♭G, ♭A, ♭A  |  ♭D.
```

```
                   6
                 ♭♭5     ♭5  ♭5   6  ♭7
     3   3   7    ♭3     ♭3  ♭3  ♭4  ♭5     ♭5
6.)  C,  A, ♯G,   ♭A  |  ♭G, ♭E, ♭A, ♭A  |  ♭D.
```

```
                       ♯6         ♯7       ♯7
                        5     ♯5  ♯5   6   ♯5      ♯5
     3    3   3   7     3     ♯3  ♯3  ♯4   ♯3      ♯3
7.)  G  | C,  A, ♯G,  ♯G  |  ♯F, ♯D, ♯G,  ♯G  |  ♯C.
```

```
                 ♯6                    ♯7
                 ♯4  ♯6  —        ♯5   ♯5  ♯5
     3    3  ♭7   3  ♯3  —        ♯3   ♯3  ♯3
8.)  G  | C, H·   H, ♯a, ♯f  |   ♯C,  ♯G,  C.
```

**würden, — (allenfalls in der Ordnung: 1, 2, 7, 8, 3, 4, 5, 6,) — eine nicht nur vollständige Tabelle der Ausweichungsformeln für alle ähnliche Fälle geben, woher sich dann leicht durch blosse Transposition Ausweichungen von *C* nach *Des*, von *Cis* nach *D*, von *Des* nach *D*, von *D* nach *Es*, von *Es* nach *E*, von *E* nach *F*, von *F* nach *Fis* oder *Ges*, von *Fis* oder *Ges* nach *G*, von *G* nach *Gis* oder *As*, von *Gis* oder *As* nach *A*, von *A* nach *B*, von *B* nach**

*H* oder *Ces*, von da nach *C*, und nach Belieben auch in noch fremdartigere Tonarten, z. B. von *D* nach *Dis* u. s. w. nachbilden liessen, sondern es würde, durch Zusammenstellung aller zu Gebote stehenden Formeln auf einem Platze, dem Anfänger noch obendrein die weitere Uebersicht gewährt, dass er, um nach der Tonart der nächst obern Taste auszuweichen, unter den beisammenstehenden Formeln die Wahl habe, und dass er überdies diese Art von Modulationen nach Belieben in die Form entweder von Ausweichungen, um einen grossen, oder um einen kleinen halben Ton, ausführen, und schreiben könne, je nachdem die eine oder die andre Form etwa eine allzuungewöhnliche Bezeichnung erfordern würde, oder je nachdem die eine oder andre den demnächst folgenden Harmonieen am schicklichsten zusagt.

Und wollte man dann, wie *Koch* gethan hat, diese Formeln in Beziehung auf weiche Tonarten alle auch noch einmal besonders ausschreiben, so wäre damit gewiss alles gethan gewesen, was Ausführlichkeit mit Anschaulichkeit und Vollständigkeit verbunden, leisten können, und dabei hätte das Musterbuch noch allenfalls durch grössere Manchfaltigkeit von Formeln, z. B. (um immer bey den oben ausgehobenen Fällen der Ausweichungen in die nächst höhere Taste zu bleiben)

| | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 5 | | ♭5 | #4 | | #5 | #4 | #4 | #4 | | |
| 5 | 3 | | 3 | #2 | | #3 | 8 | #7 | — | | #5 |
| 3 | 6 | | #6 | #6 | | #7 | #6 | #5 | — | | #3 |
| C, | H, | C, | a | a | \| | #G, | #G, | #G, | #G | \| | #C. |

oder:

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | ♭7 | | ♭7 | — | |
| | | 7 | ♭6 | | ♭5 | 6 | ♭5 | — | |
| | #2 | #3 | ♭4 | | ♭3 | ♭4 | — | 3 | |
| C, | ♭H, | A, | ♭A | \| | G, | ♭A, | ♭A, | ♭A | \| |

u. dgl. bereichert werden können.

So viel nur als Contrast, oder zur Vergleichung des *Koch*'schen Exempelbuches und seiner blos scheinbaren Reichhaltigkeit an Formeln, mit dem wirklichen und manchfaltigen Reichthum des *Rink*'schen.

---



I.) **Der Liebestrank**, Oper in zwei Aufzügen, mit Tanz. Nach dem Französischen des *Scribe*, zur beibehaltenen Musik von *Auber*, für die deutsche Bühne bearbeitet von dem Freiherrn *von Lichtenstein*. Vollständiger Clavierauszug, von *Rifaut*, nebst Textbuch.

Mainz, in der Grossherzogl. Hofmusikhandlung von B. Schott's Söhnen. 1831. 14 fl. 24 kr. = 8 Rthlr. — Paris bei Troupenas; London bei Latour.

II.) **Der Gott und die Bayadere**. Oper mit Ballet und Pantomime, in zwei Aufzügen, von *denselben Autoren*. Vollständiger Clavierauszug, von *Rifaut*, nebst Textbuch.

Ebendaselbst. 12 fl. 36 kr.

III.) **Zampa**, ou la fiancée de marbre, die **Marmorbraut**, komische Oper in 3 Aufzügen, aus dem Französischen des *Mélesville*, Musik von *Herold*, für die deutsche Bühne bearbeitet von *Carl Blum*. Vollständiger Clavier-Auszug.

Mainz und Antwerpen bei B. Schotts Söhnen, 12 fl. 36 kr. = 7 Rthlr.

Angezeigt von Prof. *St. Schütze* und von *d. Rd.*

---

*Zu* I.) Die Oper, die in der neueren Zeit, mit mancherlei kühnen Versuchen, häufig über die Grenze ihres Gebiets hinausgeschritten ist, hat sich auch besonders dadurch mehr Gewicht zu geben getrachtet, dass sie bedeutende tragische Stoffe, oder gradezu die auf den Bühnen herrschenden Tragödieen, zum Gegenstande gewählt hat, wodurch sie freilich die Absicht erreichte, ein grösseres, wenn auch nur stoffartiges, Interesse für sich zu gewinnen, aber auch oft gehindert wurde, sich des Gegenstandes so ganz zu bemächtigen, dass er zur wirklichen Schönheit völlig in Musik aufging.

Mit dem hier anzuzeigenden **Liebestrank** ist es nun nicht so; er bildet vielmehr dazu einen Gegensatz, indem er eine zu geringfähige Geschichte vorführt, welcher die Musik allein — wir kennen sie nicht — schwerlich Interesse genug einhauchen kann. Wie hier die kleine ländliche Fabel — worin ein Liebhaber durch einen Liebestrank sein sprödes Mädchen gewinnt — dargestellt und behandelt ist, schwebt sie noch zu sehr zwischen Scherz und Ernst, da sie sich doch am ersten noch für das Komische geltend machen könnte, wenn sie sich rascher, lebendiger und mit mehr Keckheit, bewegte. So geht Vieles mit hergebrachter (festlicher) Fröhlichkeit hin, welcher einige charakterische Züge, und Klagen der Zärtlichkeit, eingewebt sind.

Doch fehlt es dabei nicht an einzelnen Feinheiten in den Motiven und Uebergängen, wie man es von *Scribe* schon gewohnt ist. Sehr artig wird z. B. dadurch der Liebestrank des betrüglichen Wunderdoctors zur Wirkung gebracht, dass der Liebhaber, im Glauben, der Trank wirke erst den andern Tag, einstweilen sich ganz gleichgültig gegen das Mädchen beträgt, und dadurch grade zur Neigung reizt. Dagegen setzt ihn freilich die — sehr gut geschilderte — Spröde auf eine harte Probe, indem sie sich zum Schein mit einem prahlerischen Sergeanten verlobt. Dass der so Verschmähte, in der Angst, die Arznei zum zweitenmal in doppelter Portion kauft und, um das Geld dafür, sich sogar zum Soldaten verdingt, scheint weniger natürlich; doch führt es den erwünschten Schluss herbei: die Spröde wird durch seine Aufopferung erweicht und reicht ihm die Hand.

Eine sehr komische Scene kommt noch vor, von der es nur Schade ist, dass sie zum Ganzen nicht mehr hat gebraucht werden können. Nämlich nach dem genommenen doppelten Liebestranke, der durchaus liebenswürdig machen soll, läuft bei den Mädchen des Dorfs die Nachricht ein, dass dem jungen Menschen eine grosse Erbschaft

zugefallen; und nun drängen sich alle um ihn her, um mit ihm zu tanzen, was ihn dann ganz in den Wahn versetzt, dass der Trank Wunder thue. — Mit solchen Einzelheiten mag denn doch die kleine Oper, auch bei ihrem geringen Interesse, auf den Bühnen wohl noch ziemlich unterhaltend und ergötzlich ausfallen. —

Was die deutschen Worte betrifft, so können sie freilich, da sie sich der Musik fügen mussten, nicht immer rhythmisch klingen; indess gang uustatthaft für alle Poesie ist ein Satz in dieser — bei der Ankunft des Wunderdoctors:

> Seht die seltene Erscheinung!
> Sicher ist's ein grosser Herr.
> Wenn er doch nur der Meinung
> Hier auszuruhen wär?

*Zu* II.) Die zweite Oper: der Gott und die Bayadere, bietet unter den neueren-Opern, die zwar über die Schnur hauen, wieder eine neue Gattung von Abschweifung dar: wie manche in's Schreien übergehen, artet diese in stumme Enthaltsamkeit aus, indem der Hauptperson, einer schönen Bayadere, auferlegt ist, nicht mit Reden und Gesang, sondern mit den Füssen und den Händen zu antworten: sie tanzt und gestikulirt blos, und zwar in keiner andern Absicht, als weil es der Autor so haben will, denn redend und singend könnte sie eben so edel und liebenswürdig erscheinen, ja es noch besser an den Tag legen als jetzt, da sie sich nur durch Gebehrden — zuweilen etwas unverständlich — ausdrückt.

Merkwürdig aber ist ein Unbekannter, in dem ein Gott verborgen sein soll, dem wir aber im Reden und Handeln wenig davon anmerken, bis er, nachdem er, als ein blosser Fremdling, mit der Justiz in Händel gerathen, von sich selbst sagt:

> Furchterliche Gewalt des Geschicks, welche grausam gefesselt mich hält!
> Ich bin zu Freud' und Kummer der Sterblichen verdammt,
> Fuhle Fluch, banges Leid, die Qual der Liebe,
> Der Sehnsucht bitter süssen Schmerz.

> Ich, ein Gott, dessen Macht der Indostan verehrt, (!)
> Der Gottheit selbst beraubt und meines hohen Glanzes,
> Darf das ew'ge Licht, nach des Geschickes Spruch,
> Nicht früher wieder schauen, bis auf Erden
> Ich fand ein Herz, das mir mit ew'ger Liebe zugethan.

Diese Aufgabe, sollte man meinen, wäre so schwer nicht zu lösen; indess versichert er, dass er durch ganz Asien keine rechte Liebe und Treue gefunden habe.

Eine Bayadere ist es jetzt, die ihn liebt. Da aber hier ein solches Gewicht auf die Liebe gelegt ist, so erwartet man auch ausserordentliche Beweise, Proben einer seltenen Beharrlichkeit, Aufopferungen, und dies um so mehr, als damit schon in gewöhnlichen Schauspielen Heldinnen häufig über die Bühne laufen. Allein der Autor hat es sich damit ziemlich bequem gemacht. Dass sie ihn den Händen der Justiz entzieht, indem sie ihn mit in ihre Hütte nimmt, hat sie wohlfeilen Kaufs, denn als Olifur, der Oberrichter, der sie liebt, ihr einen Baldachin gesendet und dem Sclaven befiehlt, sich vor Zoloé auf die Erde niederzuwerfen, heisst es hier: „Diesen Augenblick benutzend, giebt Zoloé dem Unbekannten ein Zeichen, in den Baldachin zu schlüpfen, nimmt vor ihm in demselben Platz, versteckt ihn, indem sie den Schleier über ihn breitet, und grüsst Olifur, der sich eben wieder nach ihr wendet.“ Gefahr ist zwar dabei, aber sie hat viel Glück, wie man sieht. In der Hütte pflegt sie ihn, und da sich — seltsam genug — dazu gar nichts vorfindet, verkauft sie ihr Geschmeide. Das ist etwas. Wenn sie aber nachher noch durch Eifersucht erprobt wird, indem sich der Geliebte stellt, als ob er — in einer langen Scene — den andern tanzenden Bayaderen den Vorzug gebe, so kommt uns dies nur matt und gewöhnlich, und für die Dauer der Liebe noch wenig beweisend vor. Der Autor hält es aber für hinreichend. Zoloé erklärt nun — durch Gebehrden — gradezu: „unwiderstehlich reisst es mich zu dir hin — ich liebe dich!“ damit ist der Bund geschlossen, nur mit

dem Unterschiede, dass Zoloè als Bayadere, sich blos für würdig hält, seine Sclavin zu sein.

Der Autor trifft nun gleich Anstalt, sie, als ein seltenes Exemplar, gen Himmel steigen zu lassen. Der Oberrichter heisst die Hütte zertrümmern und für sie einen Holzstoss daraus bereiten.

Pfeile, Blitz und Donner. „Zoloé, von Flammen umgeben, ist im Begriffe zusammen zu sinken, als Brama, (denn das ist der Unbekannte) prächtig gekleidet, in strahlendem Glanze neben ihr erscheint und sie unterstützt."

Der Offizier.
Wer verübt solchen Frevel ungescheut?

Brama.
Brama, der ich zur Braut die Holde mir erwähle,
Und zu Hymens Altar diese Hütte geweiht.

„In der Tiefe des Horizonts erscheint das himmlische Licht des indischen Paradieses."

Brama. (auf das Paradies zeigend.)
Dort strahlt in ew'ger Klarheit
Die Treue, die du mir geweiht;
Sie wird durch dich zur Wahrheit;
Dir lohnt nunmehr Unsterblichkeit.

„Er nimmt Zoloé bei der Hand und schwebt mit ihr auf den Wolken dem Lichtpunkt des Paradieses zu."

So ginge denn die Handlung, könnte man sagen, ohne den rechten Kern des Gedankens, ziemlich leer aus, wenn sie nicht in die Augenlust hinüber gespielt wäre, die wohl machen wird, dass viele Zuschauer die Leere dahinter nicht merken werden. — Zu rühmen ist noch, dass der Vordergrund dieser Geschichte, der erste Act, durch einen bunten Wechsel verschiedener Formen und durch ein Zusammentreffen entgegengesetzter Wünsche und Bestrebungen, wirklich dramatisch gefügt und recht opernmässig belebt ist.

*Zu* III.) Zampa ist ganz im bunten Zeitgeschmack gedichtet, der gern das Schreckliche und das Lustige, das Teuflische und das Kirchliche, Tanzen und Beten, die Liederlichkeit und das Frommthun, neben einander stellt. Das grösste Interesse fällt für den Zuschauer unstreitig auf das Spukhafte einer Statue, die sich auf Augenblicke belebt, und auf das leibhaftige Gespenst, das recht entscheidend einwirkt und zum Schlusse sogar das Geschäft des Teufelholens übernimmt. Die schwarz-romantische Geschichte des Bösewichts, des Piraten, der in dem Bilde eine früher verführte Geliebte, welche jetzt als Heilige verehrt wird, wieder erkennt und, bei dem neuen Raube, mit seinem Bruder zusammentrifft, gibt der Phantasie einige Nahrung. Auch liesse man sich die lockere Verknüpfung des Abenteuerlichen, das deutlicher hervortreten sollte, wohl noch gefallen, wenn es nur überhaupt zu etwas Erklecklichem und Bedeutendem führte. So aber haben wir es mit einer Braut und einem Bräutigam zu thun, die noch zu wenig unsere Theilnahme gewonnen haben, als dass wir ganz und gar, und so lebhaft, wie eine Oper es verlangen muss, mit ihnen sympathisiren könnten. Wir sehen ihn nicht aufgeregt und thätig genug zu ihrer Errettung, und sie hat sich zu bald, zu gutwillig in ihr Schicksal ergeben, wobei man in die Vorstellung, dass sie, um ihren Vater zu befreien, ihren Geliebten bei Seite setzen und einem andern, ja dem Räuber selbst, zum Altare folgen müsse, nur schwer und ungern eingeht. Und was kann unter diesen Umständen wohl Tanz, Gebet und eine erbaulich klingende Kirchenscene wirken! Wie unnützig, wie leichtsinnig sind hier die schönen, zum Theil praktisch auf edlere Gefühle gehenden, Mittel verschwendet! Die Kunst selbst wird zur Frivolität, indem sie das Heilige so missbraucht, es nur wie Sinnenreize an den Weg stellt und zu einer Dekoration des ganz Gemeinen macht. Denn dies ganz Gemeine ist es, worauf das Stück schliesslich als zur Hauptscene hinsteuert, einer Scene, in welcher das Gefühl, der Affekt grade am höchsten gesteigert, am lebhaftesten,

am ausführlichsten ausgedrückt wird: er will sie zur Brautkammer führen, sie weigert sich, und er fleht nun mit einer so heissen Inbrunst und stürmt so feurig auf sie ein, dass dem Zuschauer selbst dabei ganz heiss und bange wird. Als Nothstand freilich gibt diese Scene eine nicht geringe Steigerung zu dem gleich nachfolgenden — Teufelholen.

Komisch wird diese Oper genannt, weil ein Furchtsamer, mit possierlichen Grimassen und einigem Witz der Verlegenheit, und eine sehr heirathslustige Verlassene darin vorkommt, die sich unverhofft zwischen den neuen Bräutigam und ihren vorigen Mann eingeengt und, bei nicht schlechtem Appetit, angefochten sieht; — eine Komik, die ihre Wirkung mehr aus Fleisch und Blut, als aus Geist und Gedanken nimmt. Auch der Leichtsinn macht lustig, und diese Lustigkeit passt nicht übel zur bunten, lockern Wirthschaft des Ganzen.

*St. Schütze.*

---

Von allen drei Opern liegen die vollständigen Clavierauszüge vor uns, und sicherlich haben die Verleger durch deren Herausgabe eine grosse, sehr grosse Anzahl von Liebhabern erfreut.

Denn ohne der Critik, welche wohl Manches und Mancherlei an diesen Werken nicht ohne Grund aufzustellen finden mag, im Geringsten in den Weg zu treten, bleibt es, ihr Wort in Ehren, allemal unleugbar, dass diese Opern eben nun einmal — — gefallen, — wenn auch nicht grade allgemein, doch sehr allgemein, — dass sie ansprechen und anziehen durch manche, wenn auch nicht grade immer consequent herbeigeführte und verkettete, doch immer sehr effectuirende Situationen, durch Schönheit und Grazie der Melodieen, durch pikante Instrumentation und durch die Gelegenheit welche

sie Sängern, Tänzern, Decorateuren, Maschinisten und allen Dienern verfeinerter Ohren- und Augenlust, zur Entwickelung ihrer Zauberkünste darbieten.

Namentlich aber auch zum ein- und mehrstimmigen Gesange bieten diese Clavierauszüge wieder eine sehr grosse Manchfaltigkeit schöner, gefälliger und zum Theil wirklich vorzüglicher Romanzen, Cavatinen, Arien, Terzette und Quartette dar, so dass insbesondere die Freunde dieser Art von Kammermusik bei diesen Werken ganz vorzüglich ihre Rechnung finden werden.

Das Aeussere ist durchaus schön und die Einrichtung zweckmässig, namentlich auch das bereits früher von uns empfohlene Beifügen des Textbuches. (S. unsere Betrachtungen Über Clavierauszüge, Caecilia III. Bd., Hft. 9, S. 23 – 38.)

Warum die ehrenwerthe Verlaghandlung, welche, in diesem Stücke, unsern am angef. Orte gegebenen Rathe seit jener Zeit bei allen in ihrer Officin erscheinenden Clavierauszügen befolgt und also wohl ihre Rechnung dabei zu finden scheint, — warum sie nicht auf gleiche Weise auch unsere übrigen eben daselbst gegebenen Rathschläge eben so zu befolgen den Herrn Bearbeitern ihrer Clavierauszüge empfiehlt, — wobei, wie wir überzeugt sind, sowohl das Publicum als auch sie selber ihre Rechnung, und selbst die Bearbeiter dankbare Anerkennung finden würden, — ist uns unbekannt, so wie auch warum die Musikstücke nicht im Textbuche, dem Clavierauszug correspondirend, numerirt sind.

Die Auflage aller drei Werke ist schön, der Notenstich angenehm ins Auge fallend und im Ganzen sehr correct, der teutsche nebst dem französischen Text sehr leserlich und genau unterlegt.

*d. Rd.*

---



**Hundert Uebungsstücke für das Pianoforte, in fortschreitender Ordnung, mit Bezeichnung des Fingersatzes, zur Erleichterung des Unterrichts für die Jugend geschrieben; von *Carl Czerny.* 139tes Werk. Zweite rechtmässige, umgearbeitete Original-Ausgabe. Eigenthum des Verlegers. 1te, 2te, 3te u. 4te Lieferung.**

Wien bei Tobias Haslinger. Preis fl. 1 C. M. = 16 ggr. *)

Herr *Czerny*, als vorzüglicher Lehrer bekannt, hat sich, ausser seinen übrigen angenehmen und beliebten Compositionen, auch schon durch mehrere bedeutende Werke um das instructive Fach verdient gemacht. Die Vorzüglichkeit und allgemeine Brauchbarkeit des gegenwärtigen beurkundet sich schon hinlänglich dadurch, dass es seit der kurzen Zeit seiner ersten Erscheinung schon die zweite Auflage erlebt hat, daher es überflüssig seyn würde, etwas zum Vortheil desselben zu sagen und erst eine ausführliche Beschreibung desselben geben zu wollen.

Am passendsten können die meisten darin enthaltenen Stücke mit belehrenden Gedichten verglichen werden, deren Inhalt durch das Metrum und den Reim dem Leser eindringlicher und behaltbarer gemacht werden soll. Herr *Czerny* hat verhältnissmässig auf dieselbe Art die meisten Lehrgegenstände des Clavierspiels in kurze, angenehme und leicht fassliche Stücke einzukleiden gesucht, wodurch sie dem Lernenden gleich in einem gewissen Sinne, im Zusammenhang, Takt und Rhythmus erscheinen, und ihm dadurch weit klärer und behaltbarer gemacht werden, als durch die gewöhnliche blos abgerissene theoretische Darstellung nach Art der Lehrbücher.

---

*) Diese Anzeige wurde durch Zufall etwas verspätet.
*d. Rd.*

Zum Beleg des Gesagten will ich hier, für diejenigen, denen das Werk etwa noch unbekannt seyn sollte, nur einige Fälle anführen.

Die ersten Stücke, besonders die der ersten Lieferung, scheinen vorzüglich zu Leseübungen bestimmt zu seyn, indem sie nämlich dem Lernenden Gelegenheit geben, sich mit dem verschiedenen Umfang der Noten, mit der Klaviatur, den Pausen, Punkten, Syncopationen, dem Unter- und Uebersetzen, Takt, Eintheilung etc., jedoch ohne strenge systematische Ordnung, bekannt zu machen; doch wird in No. 23 auch schon vorläufig Gelegenheit zur Lehre vom Doppelschlag, und in No. 34 vom Triller, als den am häufigsten vorkommenden Verzierungen, gegeben. — No. 39 gewährt Gelegenheit zur ausführlichen Erlernung des Doppelschlags, No. 40 zur Erlernung des kurzen Vorschlags, No. 43 und 44 zur Uebung des mehrstimmigen Spiels mit Einer Hand, No. 53 zur Uebung des arpeggirten Anschlags von Accorden, No. 56 zur Uebung wiederholter Töne auf derselben Stufe mit demselben, und No. 57 u. 58 mit verschiedenen Fingern; No. 97, 98 und 99 sind für das Abwechseln und Eingreifen der Hände und Finger. — Auch zur Erlernung verschiedener Arten ten des Vortrags ist gesorgt, worüber ich nur No. 79 u. 93, zum Vortrage des Andante, und 80 des Presto, anführe. Uebrigens bietet jedes Stück Gelegenheit zur Belehrung über einen oder mehrere Gegenstände dar, was gewöhnlich so in die Augen springend ist, dass es jeder nur einigermassen Sachverständige ohne weitere Andeutung leicht finden kann.

Aus dieser kurzen Uebersicht ist schon ersichtlich, dass das Werk nicht eigentlich bestimmt ist, geradezu hintereinander weg Stück um Stück gelernt zu werden, indem der Lernende dadurch mit zu vielen Gegenständen auf einmal überhäuft werden würde, deren weitere Anwendung ihm so schnell nicht möglich wäre; der Lernende muss daher, wenn er mit diesen Stücken eine Strecke vorwärts gerückt ist, mitunter auch andere zweckmässig

gewählte Stücke einstudiren, bei denen er auf das in den Stücken Gelernte zurückgewiesen werden kann; oder es können von diesen Stücken auch ausser der Reihe solche ausgewählt werden, die gerade das Vorzüglichste in einem einzustudirenden Stücke enthalten, und als Vorbereitung zu demselben dienen.

Das Werk enthält gewissermassen die Quintessenz des Clavierspiels im Kleinen, und wer es mit Fleiss und Ueberlegung durchstudirt hat, kann ohne Bedenken an grössere Etüden und Musikstücke gehen; es ist daher auch jedem Lehrer zum Gebrauche bei seinen Schülern zu empfehlen, da er sie, vermittelst desselben, nicht nur einen gründlichen, sondern auch zugleich angenehmen Weg führen kann, was heut zu Tage so sehr die allgemeine Anforderung ist.

Herr *Czerny* scheint auch sogar der Bequemlichkeit (meiner Meinung nach aber etwas zu viel) gehuldigt zu haben, dadurch dass er in den 15 ersten Stücken die Noten der linken Hand auch in dem Violinschlüssel geschrieben hat, denn da hier doch ein Schüler vorausgesetzt wird, der über die ersten Anfangsgründe hinweg ist, so ist auch anzunehmen, er werde mit dem Bassschlüssel bekannt seyn. Selbst bei ersten Anfängern würde ich diese Schreibart nicht zweckmässig finden, indem manchen die Vernachlässigung des Bassschlüssels am Anfang, ihr lebenlang so nachgeht, dass sie immer unsicher in den Bassnoten bleiben. Der Nutzen, den diese Schreibart etwa haben könnte, wäre, den Schüler die Stücke abschreiben und die Noten der linken Hand aus dem Violin- in den Bassschlüssel versetzen zu lassen, um ihm dadurch besonders die hohen Noten dieses Letzteren bekannt zu machen, was vielleicht selbst Hr. *Czerny's* Meinung ist.

Zu bedauern ist, dass so wenige Stücke in Molltonarten in dem Werke enthalten und überhaupt nur einige Molltonarten gebraucht sind.

Die Ausstattung des Werkes von dem Verleger ist nicht in der sonst bei solchen Werken leider oft gebräuch-

lichen ärmlichen Art, welche die Leute mehr vor dem Werke zurückschreckte als für dasselbe einnahm, sondern sie kommt der einer Prachtausgabe nahe.

*G. J. Vollweiler.*

---

I.) Clavierübungen in allen Dur- und Molltonarten, geeignet um in kurzer Frist grosse Fingerfertigkeit und eine schöne Stellung der Hände zu erlangen (Exercices pour le Piano, dans tous le Tons tant majeurs que mineurs etc.) von *Stadtfeld.*

Mainz, Paris und Antwerpen bei B. Schott's Söhnen. 1 fl. 48 kr. = 1 Rthlr.

II.) Études caractéristiques pour le Pianoforté; composées par *Henry Bertini.* Oeuv. 66.

Mayence, Paris et Anvers chez le fils de B. Schott. Pr. 5 fl. 24 kr.

I.) Herr *Stadtfeld*, ein uns bis jetzo unbekannt gewesener Autor, hatte bei seiner verdienstlichen Arbeit sichtbar des vortrefflichen *Bertini* sehr ähnliches Werkchen: *Rudiment du Pianiste*, (gleichfalls B. Schottischen Verlags) zum Vorbilde, und einige Exempelchen sind sogar, kaum wesentlich verändert, aus demselben entnommen. Er hat aber die seinigen noch sorgfältiger mit Fingersatzbezeichnung versehen, und manches Neue hinzugesetzt, z. B. Nr. 7 und 8 ganze Exempel und Scalen blos mit dem ersten und zweiten Finger beider Hände, u. dgl. — Auch Dergleichen mag seinen Nutzen haben. — Ob aber das Werkchen den Zweck „in kurzer Frist grosse Fingerfertigkeit „und eine schöne Stellung der Hände zu erlangen" schneller und specifischer erfüllt, als andere ähnliche, welche diese Anrühmung nicht auf dem Titelschilde aushängen, wollen wir nicht assecuriren.

Das Aeussere der, 33 klein Folio-Seiten umfassenden, Ausgabe, ist fein zierlich.

II.) Das Schönste — (wir urtheilen sonst nicht gerne comperativ; — hier aber unbedenklich;) — das Schönste, was wir im Fache von Clavierübungen für bereits

kunstfertige Spieler kennen, sind, unserer Ueberzeugung nach, die vorliegenden des Hrn. *Bertini.* Ihm ist es gelungen, dieser Sammlung von Etüden, neben dem Verdienste streng methodischer Uebungen, auch zugleich das Verdienst, sehr schöner Tonstücke zu verleihen. Sehr hoch schätzen wir wohl die Verdienste der *Cramer*'schen, — hoch die der Herren *Herz*, *Kessler*, *Czerny* und anderer, und jedem Clavierspieler von einigem Anspruche würden wir es zur Unehre rechnen, versäumte er es, sich dasjenige zu eigen zu machen, was jene trefflichen Studien ihm Nützliches und Angenehmes darbieten; — aber das Verdienst, neben solcher Nützlichkeit, zugleich so Schönes, so Anziehendes, zum Theil so tief Empfundenes und so schön zu gefühltem Vortrage Ansprechendes darzubieten, —(wie namentlich die Nr. 2, aus *D*, — Nr. 9, aus *g*, — Nr. 13, aus *E*, — Nr. 19, aus *a*, — und Nr. 25, aus *e*,) — dies Verdienst war Herrn *Bertini* vorbehalten. —

Das Werk ist in dieser Hinsicht so ausgezeichnet, dass wir dasjenige, was bis jetzt unseres Wissens öffentlich darüber gesagt worden ist, für viel zu Wenig und zu lau dahin gesagt finden, und uns daher verpflichtet achten, diese so ausgezeichneten Studien allen Freunden dieser Gattung aufs Wärmste zu empfehlen.

*d. Rd.*

---

Introduction et Variations brillantes pour le Pianoforté, avec accomp. de l'orchestre, composées par *Ferd. Ries.* Op. 170.

à Leipsic chez Br. et Härtel. Pr. 2 Thlr. 12 Gr. av. orch. — 1 Thlr. Pianoforté seul.

Herr *Ries* schreibt immer schön, — aber Viel, und darum nicht immer gleich schön. — Das vorliegende Werk gehört wieder einmal mit unter seine schönsten und anziehendsten Compositionen, und verdient ein Lieblingsstück der Clavierspieler zu werden.

Es besteht aus einer Introduction und darangefügtem Thema mit Variationen, diese durch schöne

Zwischenspiele des Orchesters getrennt und an einander gekettet. Das Thema, dessen Ursprung nicht angegeben ist, erinnere ich mir, vor vielen Jahren in Wien, in dem Ballet: das Waldmädchen, gehört zu haben, in welchem damal die himmlische *Casentini* Aller Augen und Herzen entzückte, von welcher Zeit an es mir unvergesslich geblieben. Hier steht es in *F*-dur, und in eben dieser Tonart bewegen sich auch die Variationen 1, 2 u. 3; diese letztere leitet aber an ihrem Schluss ins *d*-moll über, und — siehe da! die vierte Variation tritt in *D*-dur auf. — Die fünfte kehrt zwar treulich zum angestammten *F*-dur zurück, aber kaum hat sie ausgeredet, so verleitet ein Zwischenspiel weniger Tacte das Ohr schon wieder, einer neuen fremden Macht zu huldigen, der Tonart *As*-dur, in welcher die Var. 6, *larghetto*, sich bewegt. Mit einer überaus freundlichen Wendung wird sodann die Herrschaft des ursprünglichen harten *F* wieder herbeigeführt, in welcher das Stück um so befriedigender schliesst, da es, — die Eintönigkeit vermeidend, welche in dem Herunterbeten einer ganzen Reihe von, nur in Ansehung der melismatischen Formung verschiedener Variationen, sämtlich in Einem und demselben Tone, denn doch allemal liegt, — uns vielmehr durch das Wiederkehren der Grundform mit ihren Veränderungen in abwechselnden Tonarten, uns jedesmal neuen Reiz geniessen lässt. Die Idee solchen Tonartenwechsels ist so schön, dass ich, — wenn auch sonst kein sonderlicher Freund von Nachahmungen und Nachbetern — die Nachahmung dieser Idee und überhaupt auch die Art wie *Ries* diese Variationen mit Zwischenspielen des Orchesters verflochten hat, unsern Variationen-Componisten unbedenklich und angelegentlich empfehlen mögte.

Das Ganze ist übrigens auch von sehr brillantem Effecte, ungeachtet die Passagen, sämmtlich gut in den Fingern liegend, lange nicht so schwierig sind als sie sich ansehen und hören lassen, und beträchtlich leichter als andere grössere *Ries*'sche Clavierwerke.

Stich und Papier sind sehr schön, — einige Stichfehler, (pag. 10, Zeile 4, T. 3, — und pag. 18, Zeile 4, Tact 4,) — kaum der Rede werth.

*Gfr. Weber.*

---

Gedichte und Erzählungen von Dr. *J. A. G. Heinroth*, Director der Musik in Göttingen. Erstes Heft, enthaltend Fabeln und Erzählungen zum Declamiren.

Göttingen bei Rudolph Deuerlich.

Von einem unserer geachtetsten musicalischen Mitarbeiter kommt uns so eben das vorstehend genannte Sedez-Büchlein, in elegantem Umschlage geheftet, zu. Mit Vergnügen haben wir es gelesen, und freuen uns herzlich, dem würdigen Manne zu dieser kleinen Leistung Glück wünschen zu können. Unter den Fabeln und Erzählungen dieses ersten Heftchens wird man nicht leicht Eine finden, welcher keine aus dem Leben gegriffene und namentlich der Jugend zusagende und nützliche Idee zum Grunde läge, — die Darstellungsart ist frisch und lebendig, so wie sie dem frischen und lebendigen jugendlichen Gemüthe zusagt und bei Declamirübungen Effect macht. Manche Nummern mögten sich auch sehr gut eignen, componirt und, — nicht von Kleinen allein, sondern auch von Erwachsenen — gesungen zu werden; — ein Umstand mehr, warum sie, in unsern Blättern angezeigt zu werden, Anspruch haben.

Mit Vergnügen dürfen wir den Verf. ermuntern, das zweite Heft bald folgen zu lassen.

*d. Rd.*

---

## Händels *Judas Maccabäus.*

---

Im verwichenen Herbste wurde *Händels* Oratorium Judas Maccabäus in der Stuttgarter Stiftskirche von der dortigen Hofkapelle und einer grossen Anzahl Dilettanten, unter der Leitung des würdigen Kapellmeisters

*Lindpaintner*, mit neuer Instrumentalbegleitung von demselben, vor einer ungewöhnlich zahlreichen Versammlung, zweimal aufgeführt, und dieses grossartige Unternehmen, wie die ein Jahr früher statt gehabte Aufführung des Messias, mit dem glücklichsten Erfolge gekrönt.

Wenn es schon nicht die Absicht des Ref. ist, eine genaue Beschreibung dieses ausserordentlichen Werkes zu geben, das aufs Neue von *Händels* wundervoller Grösse zeugt, so mag doch folgende schon anderswo abgedruckte, aber genau bezeichnende Skizze desselben, hier am Orte seyn:

„Dieses Oratorium hebt an mit der Trauer des Israeli-„tischen Volkes um den Tod des Matathias. Der tiefe „Schmerz um einen allgemein verehrten Helden, der „Eifer in den Chören des neu befeuerten Heeres, die „Unschuld und Blüthe in den Gesängen der Jugend, das „glühende Leben in den Liedern der Freiheit, sind ein „Gegenstand der Bewunderung zweier Nationen und Ge-„schlechter gewesen. Ein Geist alles Edlen, Grossen und „Tiefen hat dies Werk geboren und wird es erhalten. „Jedes Zeitalter wird seine Kraft daran prüfen und an „der Wirkung sich selber erkennen dürfen.“

In der That brachte auch dieses erhabene Tonwerk, von mehr als 300 Mitgliedern mit seltener Ordnung und Genauigkeit ausgeführt, Wirkungen hervor, die sich nicht beschreiben lassen.

Da in der *Händel*'schen Partitur die Chöre nur sparsam instrumentirt sind, indem zu jener Zeit die Orgel das Uebrige ausfüllen musste; und da eben so die Solo grösstentheils nur mit beziffertem Basse begleitet sind, so hat Hr. Kapellmeister *Lindpaintner* diese Lücken durch zweckmässige Instrumentirung ausgefüllt. Wenn *Lindpaintner* in Rücksicht einer geschmackvollen Instrumentation schon ohnedies längst als einer der gewandtesten Meister bekannt ist, und daher alle, die seine Arbeiten von dieser Seite näher kennen, bei Gelegenheit der Aufführung dieses Oratoriums schon im Voraus nur Gediegenes erwarteten, so vereinigten sich bei der Auf-

führung selbst doch alle Stimmen dahin, dass hier ihre Erwartungen noch übertroffen worden seyen. Schon die ersten Nummern beurkundeten, mit welcher Andacht der Tonsetzer *Händels* Gesängen gelauscht haben müsse, den er in einem erneuten, ihm so innig sich anschmiegenden Gewande hervorgehen lassen konnte. Man vernimmt in der Bearbeitung der Sologesänge durch das ganze Werk eine höchst bescheidene, aber sichere Hand, die nirgend zu viel und zu wenig gibt, eine entzückende Anmuth in den Partien der Blasinstrumente, eine imposante und gewaltige Kraft in der Instrumentation der Chöre, welche mit der übrigen Tonmasse sowohl, als mit dem Charakter und der Grossartigkeit des Ganzen überhaupt, im glücklichsten Verhältnisse steht und, in den Gesängen der Klage und Trauer tief erschütternd, in den Sieges- und Freiheitshymnen mächtig erhebend, auf die Versammlung wirkte. Dieses Oratorium mit *Lindpaintners* Instrumentalbegleitung wird künftig als würdiges Seitenstück zur *Mozart*'schen Bearbeitung des Messias betrachtet werden können.

Tübingen im May 1833.

*Silcher.*

---

## Anmerkung der Redaction.

Es gereicht uns zum grössten Vergnügen, unseren Lesern anzeigen zu können, dass das erwähnte Werk, mit Hrn. *Lindpaintners* Instrumentation, in der B. Schott'schen Handlung in Mainz, Paris und Antwerpen nächstens erscheinen wird, auf welche höchst interessante Erscheinung wir daher die Verehrer unseres starken, frommen *Händel*, so wie alle Vorsteher von Capellen und anderen Gesangsanstalten aufmerksam machen. Eine Subscriptionsanzeige wird seiner Zeit das Nähere bekannt machen.

---

# F ü n d l i n g e

von

C. F. B e c k e r.

---

Nicht selten findet man in neuerer Zeit Stellen aus Opern, oder Tänze, zufällig oder auch mit Vorbedacht, als Thema's für die Kirchenmusik verarbeitet; aber der umgekehrte Fall möchte seltner sein und kann gewiss nur von übergrosser Pietät herrühren. — In Paris ist dies wahrscheinlich so gewesen; denn man hat bei den Hofbällen 1550 gewöhnlich die Psalmen Davids zu Tänzen gebraucht. Ja, der König soll am liebsten, wie ein Historiograph berichtet, nach dem 129. Psalm getanzet haben: Sie haben mich gedrenget von meiner Jugend an.

---

Den Meistersängern, deren 1628 auch zu Augsburg eine ziemliche Anzahl war, wurde den 16. Febr. erlaubt, ihre Zusammenkünfte und Singestunden bei St. Martin zu halten, jedoch von einem Zuhörer nicht mehr, als einen Pfennig zu nehmen gestattet.

---

Steht es in Holland jetzt besser? — Jeder Unternehmer eines Concerts in den grossen Städten, finde ich in einer Beschreibung von Holland 1795, muss seine Zuhörer mit Feuerstübchen *) und Getränke regaliren, welches in dem schlechtesten Caffee und Thee besteht. Oft wird auch Tabak geschmaucht, und sehr laut geplaudert. — Wer das eine verhindern, das andere abstellen wollte, würde nicht auf die kleinste Einnahme Anspruch machen können. —

---

*) Feuerstübchen sind kleine Fussschemmel für Frauenzimmer, wo der glühende Torf hineingethan wird.

# *Oeffentliche Injurienklage*

Seitens

## des Autors Gfr. Weber,

Klägers,

contra

## *die Verlaghandlung*

## der Herren B. Schotts Söhne

in Mainz, Paris und Antwerpen,

Beklagte

Puncto der Ausgabe seiner
Generalbasslehre.

---

*Hochansehnliches Publicum!*

Was würdest Du, HOCHANSEHNLICHES PUBLICUM! sagen, wenn ein Maler nach bestem Vermögen ein Venusbild gemalt hätte, um es in einer Kunstausstellung dem kunstsinnigen Publicum vor Augen zu bringen, er vertraute aber das Geschäft der Ausstellung einem vermeintlichen Freunde an, und dieser Falsche malte dem Venusbilde ein schielendes Auge, einen schiefen Mund, oder einen gräulichen Schnurrbart, — oder löschte ihm gar die Nase aus — und stellte das solchermassen verunstaltete, nasenlose Bild unter dem Namen des Malers zur öffentlichen Schau, solchergestalt die Reputation des Künstlers der übelsten Nachrede Preis gebend.

Welche Satisfaction für solche schauderhafte That würdest Du, RICHTENDES PUBLICUM, dem armen Maler nicht zuerkennen! — Würdest Du nicht Osmin's hochpeinlichen Urtheilsspruch:

„Erst geköpft, und dann" etc.

noch viel zu gelind achten, für solchen schweren Criminalfall?

Und doch ist die schauderhafte That, deren die Verklagten sich dem Kläger gegenüber schuldig gemacht haben, noch weit gräuelhafter als der beispielweis erwähnte gräuelhafte Schnurrbart- oder Nasenfall.

Dieselbigen, oder ihre Drucker, oder ihr Buchbinder, haben sich nämlich nicht entblödet, bei der Herausgabe und bisherigen Versendung des *in rubro* genannten *operis* des klagenden Theils, — die ganze Notentafel 63, mit den Notenbeispielen 44 bis 46, gradezu fehlen zu lassen; — auf der 32. Blattseite werden die Notenbeispiele Fig. 44, 45, 46 angeführt; kehrt der Leser aber das bis Fig. 43 reichende Notenblatt 62 um, so findet man auf dessen Rückseite — Nichts mehr gedruckt, weil entweder der Drucker sie zu bedrucken vergessen, — oder der Buchbinder das Blatt, bevor die Reversseite bedruckt war, also zu früh, eingeheftet, — und weil die Handlung, ohne den Hiatus entdeckt zu haben, die Exemplare in solchem kläglichen Zustande in die Welt versendet hat.

Und so stehen denn, durch die vielbelobte Gräuelthat meiner Herren Verleger, die bis jetzo versendeten Exemplare meiner armen Venus in

diesem Augenblicke gleichsam ohne Nase vor Dir, Hochansehnliches Publicum, und ich stehe vor Dir als ein Autor welcher Exempel allegirt, die gar nicht da sind. —

Darum ergeht, an alle diejenigen Buch- und Musikhandlungen oder deren Abnehmer, welche incomplete Exemplare der erwähnten Art empfangen haben, meine Bitte, zu meiner eclatantesten Satisfaction und zu gebührender Strafe der *B. Schott'*schen Verlaghandlung, sich an diese letztere wegen Nachsendung completer Abdrücke der Tabellen 62 und 63 zu wenden.

Diese hat auch bereits an ihre sämmtlichen Handlungsfreunde solche vervollständigte Abdrücke gesendet, woselbst also einzelne Besitzer incompleter Exemplare die erfoderliche Vervollständigung in Empfang nehmen können.

---

Des langen Scherzes kurzer Ernst und Zweck besteht diesemnach nur darin, die betreffenden Personen auf das vorgefallene Versehen aufmerksam zu machen, und zur Vervollständigung ihrer Exemplare freundlichst einzuladen.

*GW.*

---

# Beurtheilung einiger Lehrsätze Logier's, die Accordenlehre betreffend,

von

*Carl Mosche.*

---

Eine Accordenlehre, die den Namen einer systematischen und wissenschaftlichen verdiene, kann nicht anders zu Stande kommen, als wenn man die Entstehung jedes Accordes, der in dem weiten Gebiete der Harmonie sich findet, aus einem einzigen, die ganze Harmonie durchdringenden, Bildungsprinzip herleitet. Es muss gezeigt werden, wie nicht gesetzlos und willkürlich die Töne zu Accorden sich fügen, sondern wie sie nach bestimmten Verhältnissen zu Einem Tone, dem Grundtone, zur Einheit des Accordes sich gestalten; man darf sich nicht damit begnügen, dass man lehrt: diesen und jenen Ton hat man hinzugefügt oder weggelassen, diesen erhöhet, jenen erniedrigt, und so bekam man den und den Accord, — man darf nicht blos Namen und Zahlen geben, um dem Wissbegierigen das Heiligthum der Töne aufzuschliessen, denn so wird sich ihm nie und nimmer das Ganze als eine wunderbare Schöpfung öffnen, in welcher Mannigfaltigkeit und Freyheit mit Einheit und Gesetzmässigkeit, wie in jeder Schöpfung des Geistes, vereint ist.

Wir erkennen in der Harmonielehre *Logiers*, so wie Andrer vor ihm, das Bestreben, ein wissenschaftliches System auf diese Weise zu vollenden, mit Achtung an, und danken ihnen, dass sie angefangen haben, in die Verwirrung der Lehrbücher des sogenannten Generalbasses einiges Licht und Ordnung zu bringen; aber um so mehr glauben wir, dass es die Pflicht eines jeden sey, der in der Betrachtung der Accorde etwas anderes ahnt, als blosse Uebereinkunft und Laune der Componisten, und in der Musik mehr findet, als eine Erfindung des Witzes zur Ergötzung des Ohres, mit Freimüthigkeit zu zeigen, wo jene Männer von dem betretenen Wege abgeirrt sind und aufgehört haben wissenschaftlich zu verfahren. Denn wer sich bekennt als einen Freund der Musik, im edleren und tieferen Sinne des Wortes, dem muss es auch darum zu thun seyn, dass die Grundsätze, auf welchen sie als ein harmonisches Ganze beruhet, auf eine den denkenden Verstand und die nach innerer Einheit strebende Vernunft befriedigende Weise dargelegt werden. Woher kömmt es, dass die Tonkunst, die sich, wir behaupten dieses mit fester Ueberzeugung, mehr als irgend eine andere Kunst, zu einer wissenschaftlichen Darstellung eignet, *) noch so weit den übrigen Künsten in wissenschaftlicher Bearbeitung nachstehet? Doch nur daher, weil ihre

*) Wir haben schon mehrmal erklärt und bewiesen, und beweisen es im vorliegenden Falle wiederholt, dass wir keineswegs blos solche Artikel aufnehmen, welche unserem Glaubensbekenntnisse zusagen. (Vgl. Gfr. Wbr. Theor., §§. IV, X u. 99 und deren Anmerkungen; auch S. 21-24 der 3. Aufl. 4 Bdes.)
*d. Red.*

Lehre noch immer mehr traditionell, willkürlich und ohne innern Zusammenhang geblieben ist, als dass sie, dem Fluge des schaffenden Kunstgenius als treue, sich anschmiegende Begleiterin folgend, sich nach ihm gebildet hätte; weniger bemühet, jenem Gesetze vorzuschreiben als vielmehr, anschauend und betrachtend, die Gesetze seines freyen Aufschwunges in dem inneren Verhältnisse der Töne zu erforschen. Eine wissenschaftliche Harmonielehre muss zeigen, wie und warum das allein das Richtige und Gesetzmässige ist, was in den anerkannt vollendeten Tonschöpfungen, die nicht Erzeugnisse ausgesprochener und gelernter Regeln sind, als übereinstimmende Grundlage wahrgenommen wird, und sie muss ihre Beobachtungen folgerecht und klar darlegen.

Ohne nun über den relativen Werth der Harmonielehre *Logier's*, wie dieselbe in dem „Lehrbuche der musikalischen Composition, Berlin 1827", in einem Auszuge zum Gebrauch für Schulen gegeben ist, uns ein absprechendes Urtheil zu erlauben, seyen uns folgende Bemerkungen verstattet über einige Lehrsätze, die darin aufgestellt sind, vorzüglich um an diesen zu zeigen, in wiefern der einsichtsvolle Verfasser den Forderungen Genüge geleistet hat, die wir an alle einzelnen Theile einer Lehre machen müssen, die sich ein System der Musikwissenschaft nennt.

In dem Abschnitte: von den Schlüssen oder Kadenzen in der Modulation, wird Seite 61 *) gelehrt, wie folgt:

*) Neue Aufl. S. 93.

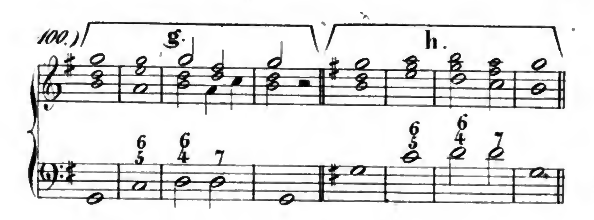
„Zu diesem Zwecke“ (eine Cadenz zu machen) „sind „die Accorde des Dominants und Sub-Dominants die ge- „eignetsten, weil ihre Intervallen (mit denen des Accords „der Tonika vereint), die ganze diatonische Tonleiter „umfassen; so dass, wenn wir diese 3 Accorde gehört „haben, wir in der That einen Eindruck, von jedem „Intervall der Tonart, in welcher wir schliessen wollen, „erhalten: man sehe *d* im folgenden Beispiele.




„Das öftere Zurückkommen auf dieselben einfachen „Accorde, aus denen die Schluss-Klausel oder Kadenz „besteht, würde ärmlich und eintönig, gar keine Wir- „kung machen; diesem wird schon sehr durch die Ein- „führung der dissonirenden Quarte abgeholfen, man „sehe bei *e*.

„Bei dem steten Vorkommen der Kadenz waren die „Komponisten endlich gezwungen, eine möglichst grös- „sere Mannigfaltigkeit der Kadenz zu ersinnen, sie haben „sich deshalb manche Willkühr erlaubt, und grosse „Freiheiten sind hier gestattet worden. Die Quarte, wie „sie im letzten Beispiele bei *e* vorkömmt, ist vorbereitet, „die 6 aber, die ebenfalls genommen wird, siehe *f*, kann „hier nicht vorbereitet werden, und ist deshalb nur als „eine Freiheit anzusehen.

„Eine gleiche Freiheit ist in dem Accord des Sub-Do- „minant bei der Kadenz eingeführt, indem auch zu „diesem eine 6 hinzugefügt wird; man nennt ihn dann, „„„den Accord der addirten 6,“““ wir finden ihn im „folgenden Beispiel bei *g*.




„In diesem Accorde wird die Quinte vorbereitet wie „eine Dissonanz; im vierstimmigen Satze muss die Ok- „tave fortgelassen werden.

„Dieser Accord wird im freien Styl zu Zeiten wie bei „*h*, geschrieben. Diess gilt aber nur als Freiheit, denn „streng genommen ist es unrichtig: die Oktave steigt, „statt in ihrer Stelle zu verbleiben.

„Zuweilen wird auch die Quinte im Accord des Sub- „Dominanten gänzlich ausgelassen, und die addirte 6 „verdoppelt, wie bei *i*, im folgenden Beispiele. Auch „nimmt man anstatt der Quinte die Oktave, wie bei *k*, *l*, *m*" *).




*) „Wir müssen nicht glauben, es sey der Accord auf „dem Sub-Dominant in diesem Beispiele, die erste „Versetzung des *D-moll*-Accordes, wenn gleich es „den Anschein hat: nehmen wir uns die Mühe, die „Schluss-Klausel durch alle Stufen zu verfolgen, so „wird es uns einleuchtend werden, dass die 6 in „dem Accord auf dem Sub-Dominant, nur herge- „leitet ist von dem Accord der addirten 6."




Man erkennt in den Ausdrücken „die Componisten haben sich manche Willkür erlaubt“, „grosse „Freyheiten sind hier“ (bey der Cadenz, wo sie gezwungen waren, auf Mannigfaltigkeit zu sinnen) „gestattet worden“, welchen Standpunct der Verfasser eingenommen hat. *) Man ist nun begierig zu erfahren, gegen welche Gesetze die Componisten sich Willkür erlaubt haben, wozu sie doch wieder in andrer Rücksicht gezwungen waren, und wer ihnen denn die grossen Freyheiten gestattet habe? Die unvorbereitet eintretende 6 im $\substack{6\\4}$ Accord ist es nun, die als eine solche, man weis nicht zu sagen welche, Freyheit oder Willkür bezeichnet wird; darüber aber, dass die 4 in diesem Accord eben so unvorbereitet eintritt, wie gleich darauf Beysp. 101 **) der Schüler sieht, wird nichts gesagt. — Das ist denn wohl eine noch grössere Willkür der sich alles erlaubenden Componisten! So muss der Schüler denken, — und bald wird er sich auch Freyheiten heraus nehmen, weil das ja der Componisten Art ist. —

Und doch lag hier die Bemerkung sehr nahe, dass der $\substack{6\\4}$ Accord als Vorhalt vor dem Dominantac-

---

*) „Licenzen“! S. Wbr. Theor., in den Anmerkungen zu den §§. 99, 107, 242, 248, 259 u. 320; und in §§. 392, 452 u. a. m.

**) Neue Aufl. Beisp. 117.

cord, wegen seiner Uebereinstimmung mit der zweyten Versetzung von dem Dreyklang der Tonika, gar keiner Vorbereitung bedürfe. Der Hörer, welcher die Dominante als Grundton im Bass vernimmt und die Töne von dem Dreyklang der Tonica in den Oberstimmen, erkennt aus dieser, stark in der Arsis eintretenden, Zusammenstellung klar die Beziehung der Töne aufeinander oder das „woher?" und „wohin?" Wozu also Vorbereitung? Etwa damit die aufgestellte Regel befolgt werde? Wahrhaftig hier wenigstens kann man es nicht Willkür nennen, wenn die Componisten eine zu enggefasste Regel verschmäheten.

Aber die obigen Aeusserungen unseres Lehrbuches sollen, wie es scheint, nur eine Einleitung auf das zunächst folgende seyn, was allerdings schon etwas mehr verdiente, eine Willkür genannt zu werden.

Es heisst nämlich ferner: „Eine gleiche Freyheit „ist in dem Accord des Subdominant bey der Ca„denz eingeführt," u. s. w. (vorstehend S. 152 unten).

Wir haben also hier den Accord der addirten Sexte; fragen wir: woraus besteht dieser Accord? so muss die Antwort ausfallen: aus dem Accord des Subdominant, zu welchem, vermöge der Freyheit, welche gestattet wird, um grössere Mannigfaltigkeit in den Candenzen hervorzubringen, eine Sexte hinzugefügt wird. Da nun diese Sexte nur willkürlich dazugesetzt ist, so steht natürlich nach wie vor der Grundton im Basse und dieses ist eben der Subdominant, im Beysp. 100, also *c*. Die Sexte selbst ist, als der zu $^{5}_{3}$ hinzugefügte Ton, nach Seite 46 Disso-

nanz. Eine andre Ansicht kann Niemand, der sich unterrichten will, aus dem was da steht, fassen.

Dass nun diese 6 als Dissonanz nicht vorbereitet wird, sondern vielmehr die 5, gleichsam als wäre sie die Dissonanz, darf uns nicht wundern, es ist ja dieses eben die Freyheit der addirten Sexte. Aber was sollen wir dazu sagen, dass sie als Dissonanz eine Stufe a u f w ä r t s fortschreitet? dass sie auf diese Weise wieder in die, vorher nur als eine Freyheit angesehene, 6 des $\frac{6}{4}$ Accordes tritt? Also zwey Freyheiten nacheinander! Ja sie, dieselbe addirte Sexte, kann auch verdoppelt werden nach Beysp. 101, ist also ganz einzig in ihrer Art als Dissonanz. — Aber freilich es wird „zuweilen" auch die Quinte im Accord des Subdominanten gänzlich ausgelassen; doch den Vordersätzen ganz folgerecht, darf der Accord nun, wie er in Beysp. 101 erscheint, immer für nichts anderes gehalten werden als für einen vom Accord der addirten Sexte abgeleiteten, ja nicht für eine Versetzung des d-Mollaccordes. Dieses alles muss nothwendig jeden nachdenkenden Schüler, der Grund sucht der Annahme, dass diese Sexte zum Dreyklang des Subdominant hinzugefügt sey, misstrauisch machen gegen diese dunkle Lehre. Wenn man ihm nun sagen wollte „Lass dich nicht irren durch diese addirte Sexte, es ist nur eine von den grossen Freyheiten, nur eine Willkür der Componisten", so könnte man ihn wohl für den Augenblick beruhigen, denn es steht ja so im Buche; aber welche Vorstellung erhält der Nachdenkende dadurch von der Harmonielehre? Bey der Cadenz ist alles erlaubt! wird er denken.

Aber was ist leichter, als hier zu zeigen, dass diese ganze Lehre von der addirten Sexte in Nichts zerfällt.*) Wie kommt überhaupt das Intervall der 6 in einen Accord? Einzig und allein durch Umkehrung; denn weder der Dreyklang noch der Septimenaccord bietet, so lange der Grundton im Basse stehet, eine 6 dar; Eine 6 erscheint nur, wenn der Grundton des Dreyklanges oder Septimenaccords in eine der Oberstimmen gestellt wird, und das ist bekanntlich die Umkehrung in der Octave. Ueberhaupt wird jede Terze durch diese Umkehrung 6; Da nun der Dreyklang aus zwey verbundenen Terzen besteht *c e – e g*, der Septimenaccord aber aus drey Terzen *g – h; h. d; d. f.*, so müssen aus dem Dreyklange 2 Accorde mit 6 entstehen, aus dem andern 3; aus jenem $^{6}_{3}$ und $^{6}_{4}$, aus diesem $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$. **) Daraus folgt ebenso unwidersprechlich: 1) in jedem Accord, in welchem $^{6}_{3}$ erscheint, ist die 6 Grundton, 2) wo $^{6}_{4}$, ist die 4 Grundton, 3) wo $^{6}_{2}$, die 2 Grundton; und 6, 4, 2 sind immer die Umkehrungen von 3. 5. 7. ihrer Grundintervalle. Prüfen wir nach diesen allgemein gültigen Prinzipien vorliegenden Accord der addirten Sexte, so springt sogleich in die Augen: j e n e  S e x t e  i s t  d e r  G r u n d t o n, mithin haben wir nicht den Accord des Subdominant, sondern den der zweyten Stufe von der Tonika, und alles übrige erklärt sich somit von selbst. Wir haben im Beysp. 100 bei *g* einen wirklichen $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}$ Accord ohne alle willkürliche Hinzufügung, ohne Vorhalt, $\bar{\bar{a}}$ ist im Grundton, $\bar{\bar{g}}$ Septime, die Terze steht im Bass; — und im

*) W. Theor. §. 268. **) Ebend. §. 63 bis, ter, quater.

Beysp. 101 bei *i* haben wir einen wirklichen $\frac{6}{3}$ Accord, von welchem d̄ Grundton ist, ohne allen Umschweif.

Nachdem so der Accord der addirten Sexte *) beseitigt ist, müssen noch einige Bemerkungen über die Vorhälte hinzugefügt werden, um Einwürfe gegen die oben aufgestellte Behauptung, dass 6, 4, 2 den Grundton des Accordes geben, und 3, 5, 7 die Intervalle, aus welchen jene entspringen, im voraus abzuschneiden. Wenn wir das wahre Verhältnis der Töne, die Vorhälte genannt werden, zu einem Grundton bestimmen wollen, so dürfen wir erstens nicht den jedesmaligen Basston = 1 setzen und von ihm abzählen so weit es uns beliebt, nemlich bis 9, und dann wieder anfangen: 3, 4, 5, 6, 7; sondern der Grundton des Accordes muss = 1 gesetzt werden. Ist der Grundton gegeben, so wird das Verhältnis aller, Accorde bildenden Töne zu diesem Grundton in folgender Reihe ausgedrückt:

| I. | 3. | 5. | 7. | 9. | 11. | 13. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| C. | e | g | h | d | f | a |

Sondern wir in dieser Reihe die Glieder 3. 5. 7, so enthalten diese die Intervalle, welche den Drey-

*) Man vergleiche übrigens, was Kirnberger über die *Sixte ajoutée* sagt (die wahren Grundsätze etc. S. 37) welche, nach seiner Angabe, bey den Franzosen üblich seyn soll. Hat Herr *Logier* daher seine addirte Sexte? Ein sonderbarer Missgriff! Er hat der Rameau'schen *Sixte ajoutée* einen andern Namen gegeben, nun könnte man sie die Logier'sche Sexte nennen; wir glauben ihr denselben Dienst erwiesen zu haben, den Kirnberger jener geleistet hat. (S. 41 u. f.) *M.*

klang und den Sept-Accord bilden, die beyden Accorde, welche, wie sich leicht zeigen lässt, allen andern Tonverbindungen zum Grunde liegen. Da durch die Umkehrung dieser Intervalle in der Octave nie der Grundton des Accordes selbst verändert wird, sondern nur seine Stellung in Beziehung auf die den Accord bildenden Intervalle, so müssen wir sagen, er erscheint in diesem Falle bald als 6, bald als 4, bald als 2, und hiermit sind die möglichen Veränderungen in der Stellung des Grundtones erschöpft. Wenden wir uns zu den drey letzten Gliedern der Reihe 9. 11. 13, so bezeichnen eben diese das Verhältnis der Töne, die als Vorhälte erscheinen können zu dem Grundton; mehre Vorhälte kann es nicht geben, wenn wir darunter solche Töne verstehen, die andere, dem zum Grunde liegenden Accord eigenthümliche Töne in der Arsis verzögern, als 1) einen vor der Tonika (wenn wir den aufwärts gehenden Leitton, wo er als Rückhalt erscheint, ausser Acht lassen), 2) einen vor der Mediante, 3) einen vor der Dominante. Der Vorhalt der Tonika ist die 9; der Mediante die 11; der Dominante die 13. Da nun durch die Versetzung um eine Octave auf- oder abwärts, wobey der tiefere Ton der tiefere, der höhere aber der höhere bleibt, die harmonische Geltung in dem Verhältnis des höheren zu dem tieferen Ton nicht verändert wird; so muss auch die 9, eine Octave tiefer versetzt, in dem Accord immer als 9 gelten, in Beziehung auf den Grundton mag man sie immerhin mit 2 bezeichnen, und ebenso muss 11 und 13 in demselben harmonischen Verhältnis bleiben, wenn sie auch durch Versetzung 4 und 6

werden. Da nun diese 2, 4, 6 aus den ursprünglichen 9, 11, 13 entstanden, als Vorhälte nur Stellvertreter der 1 oder 8, der 3 oder 10, der 5 oder 12 sind, diese letzteren aber den Grundton im Basse ankündigen; so folgt auch, dass 2, 4, 6 als Vorhälte = 9, 11, 13 den Grundton im Basse haben müssen. Wenn nun bey dem Vorhalt der 9 statt des Grundtones im Basse selbst die Terze desselben gesetzt wird als Basston; so muss der Grundton als 6 erscheinen, mithin die stellvertretende 9 als 7, die 11 dagegen als 9 und endlich die 13 als 11. Setzt man statt des Grundtons selbst seine 5; so wird der Grundton 4 und darnach gestalten sich die drey Vorhälte, die 9 zur 5, die 11 zur 7, die 13 zur 9 um; kömmt endlich die 7 des Grundtons in den Bass, so ist der Grundton selbst 2, mithin die ursprüngliche 9 wird 3, die 11 wird 5, die 13 aber 7. Hiermit sind die möglichen Vorhälte für alle Versetzungen des Dreyklangs und Septimenaccordes abgeschlossen. Erfände man nun eine Bezeichnung aller dieser Accorde, wodurch über der jedesmaligen Bassnote der Grundton angegeben würde; so ist klar, dass alle jene Vorhaltziffern mit sammt ihren Begleitungszahlen in die drey 9. 11. 13 zusammenfallen würden und man höchstens nur die 7 des Grundtons anzuzeigen hätte. Durch eine solche Bezeichnung würde das ganze Studium der Harmonielehre unendlich vereinfacht werden. — Es bleibt noch der Fall übrig, wenn die Vorhälte selbst in den Bass treten; und hier werden sie durch die gewöhnliche Bezifferung noch unkenntlicher. Denn es ist zuvörderst klar, dass die 9, wenn sie unter den Grund-

ton um zwey Octaven tiefer gestellt wird, wieder mit 7 bezeichnet werden müsse, weil man von ihr anfängt zu zählen, so dass der Grundton selbst zur 7 wird, wodurch aber, indem der Ton, in welchen sich der Vorhalt im Bass auflösen muss, schon in den Oberstimmen liegt, als 8, diese Lage der 9 etwas Unangenehmes erhält; kömmt zweytens die 11 in den Bass, so wird der Grundton 5, und endlich bey der 13 im Bass muss der Grundton zur 3 werden. Demnach ist das ganze Gebiet aller Vorhälte durch das Verhältnis der drey: 9. 11. 13 bestimmt und es giebt keine andre Vorhälte als diese mit ihren Versetzungen und Umkehrungen, so wie es keine anderen grundaccordebildende Intervalle giebt als 3. 5. 7, deren Umkehrungen in 2. 4. 6 zu erkennen sind. Wir glauben mit Bestimmtheit behaupten zu können: es wird nie eine wissenschaftliche, d. h. gründliche und klare Harmonielehre zu Stande kommen, ohne dass man von diesem Grundverhältnis der Töne zu ihrem Grundton ausgehet und gleich von vorne herein den Unterschied der ursprünglichen und umgekehrten Intervalle festsetzt. Hätte der Verfasser unseres Lehrbuches dieses beachtet, so würde er nie auf den Gedanken gekommen seyn, von einer blos frey und willkürlich addirten 6 zu reden und dabey zu verneinen, dass sie durch Versetzung eines Dreyklanges oder Septimenaccords entstanden sey, blos um seine erste Behauptung geltend zu machen.

Aber wir können nicht umhin, ein zweytes noch auffallenderes Beyspiel zu beleuchten, um zu zeigen, zu welchen Verirrungen die Verkennung der 6 Anlass gegeben hat.

Seite 114 *) lesen wir die Ueberschrift: „Der Accord der grossen Sexte.“ Es wird nun sogleich der Accord vor Augen gestellt und gelehrt:

„Erniedrigen wir die Quinte“ (des Dominantaccordes) „im Bass um einen kleinen halben Ton, so erhal„ten wir den Accord der grossen Sechste, z. B.




„Bei *a* ist in der gewöhnlichen Art von *D* nach *H* „durch die zweite Umkehrung $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ modulirt; bey *b* ist die„ser Bass um einen kleinen halben Ton erniedrigt, wo„durch der Zwischenraum von der Bassnote zu der Note, „welche durch die 6 bezeichnet ist, um einen halben „Ton grösser und demzufolge diese Note eine grosse „Sechste geworden: die natürliche Sechste wäre *a*, nicht „*ais*“.

Der grossen Sexte wird hier die natürliche Sexte entgegengesetzt. Wenn $\overline{a}$ die natürliche 6 genannt wird, so muss $\overline{cis}$ der tiefere Ton seyn; denn wir sind in der Tonleiter von 𝔇, und $\overline{c}$ liegt natürlicher Weise hier nicht. Was ist denn nun $\overline{cis}$-$\overline{ais}$, die um einen kleinen halben Ton grösser ist als diese natürliche 6? so wird hier jeder nachdenkende Schüler fragen, und was kann man ihm antworten

*) Auch in der neuen Aufl. S. 166 noch eben so.

als: das ist auch eine grosse Sexte. Was bleibt nun für eine Benennung für $\overline{c-ais}$? Man sieht offenbar, dass hier in der Eintheilung ein Fehler begangen ist. Dass es drey verschiedene 6 giebt, von welchen die hier sogenannte grosse die grösste ist, kann nicht in Abrede gestellt werden. Wir werden ferner, um die Entstehung dieser 6, welche dem Accord seinen Namen giebt, zu begreifen, hingewiesen auf die zweyte Umkehrung des Dominantaccordes, erniedrigen wir die Quinte im Bass, so haben wir unsern Accord. Aber in welche Tonart, in welche Tonleiter gehört nun diese Zusammenstellung von Tönen, die, wenn wir sie in Terzen ordnen, *fis-ais-c-e*, also 3, 5, 7 geben? Der Tonleiter 𝔇 gehören sie nicht, der von 𝔥 auch nicht, und doch scheint es, so gestellt, dass fis, der Grundton, in den Bass kömmt als wenn es ein Septimenaccord wäre, der nun freylich seine 5 verändert hat. Wir wollen den Verfasser hören: Wenn wir den Accord der grossen Sexte, sagt er, zerlegen, so finden wir, dass er die Hauptintervallen von zwey verschiedenen Grundseptimen-Accorden in sich vereinigt. Der erste Accord, nemlich die beiden oberen Töne *ais-e*, leitet unser Ohr nach 𝔥; der zweite (*fis c*) nach 𝔊. — In wiefern der Verfasser eine solche Zerlegung eines Accordes und theilweise Beziehung rechtfertigen könne, wollen wir ihm überlassen, so viel ist gewiss, wenn es wahr ist, dass dieser Accord unser Ohr halb nach 𝔥, halb nach 𝔊 ziehet, er, wie der Verfasser sagt, auf unser Ohr den Eindruk von etwas Unklarem, Gemischten machen muss, oder vielmehr gar keinen harmonischen Eindruck. Was geschieht

also? Weg mit dem fis! und wir sind fertig. Freylich ist das fis eben der Grundton des ganzen Accordes und wir sehen nicht ein, wie ein Accord ohne Grundton, der sich nicht allein mit den übrigen Tönen vertragen; sondern auch ihnen erst ihre Bedeutung geben muss, bestehen könne; aber wir verdoppeln ja dafür seine Septime und nun klingt alles vortrefflich. Eine Septime verdoppeln? Ja! der Augenschein lehrt es, das ē kann verdoppelt werden, die eine Septime schreitet zwar aufwärts, aber die andre geht doch nach der Regel einen halben Ton abwärts. Wir fragen: ist denn ein Ton noch Septime, wenn durchaus gar kein Ton vernommen wird, mit welchem der andre in diesem Verhältniss steht? Der Grundton ist ein für allemal, nemlich das fis, unverträglich, er ists gerade, der unser Ohr nach *G* leitet und den ganzen Accord verdirbt. Wo nun also einen andern Grundton herbekommen? Denn entweder ist fis gar nicht der Grundton, und dann ist ē keine Septime, oder, ist ē Septime, so muss fis mit dabey seyn können; fis kann aber nicht mit gehört werden, das ist erwiesen und gerne zugestanden, folglich ist ē nicht Septime, und ist ē nicht Septime, so ist auch fis nicht Grundton. Woher also dieser Sextenaccord abzuleiten sey, bleibt nach dieser Darstellung ganz unbegreiflich. Aber wohin wollen wir denn mit ihm moduliren, daraus muss sich ja ergeben, in welche Tonleiter er gehört? Im Buche steht: nach ℌ, es wird ausdrücklich gesagt: *) „Der grosse Sexten-Accord „hat den ausserordentlichen Nutzen, dass wir mit ihm

*) S. 116, und neue Aufl. S. 168.

„unmittelbar nach der Tonart moduliren können, die „einen grossen halben Ton unter ihm liegt, ohne „eines verbindenden Zwischen-Accords zu bedürfen"; und zuletzt noch: „Es ist zu bemerken, dass der Ac-„cord, welcher nach der grossen Sexte folgt, stets ein „*Dur*-Accord seyn muss." — Wie nun *c* nach *H*-dur leiten könne, wo sich doch nur *cis* findet? — noch mehr: wie nachher die kleine None *g*, (nemlich von dem nicht vorhandenen Grundton *fis*) ein Ton, der sich ebenfalls nicht in *H*-dur findet, dazu komme und nach *H*-dur moduliren könne, darüber ist uns der Verfasser die Erklärung schuldig geblieben.

Aber es ist ihm begegnet, dass er an der Wahrheit vorbey gestreift und doch, befangen in seiner Theorie, sie übersehen hat. Er sagt nemlich: „Am schön-„sten klingt der grosse Sexten-Accord, wenn er „in der Moll-Tonart da eingeführt wird, wo „wir nach dem Dominant zu moduliren wünschen." Gut! Wir wetten darauf, der Verfasser hat in seinen Beyspielen 165 und 166 *) nicht nach *H*-dur modulirt, sondern er war auf dem Wege nach *e*-moll, ist aber bey dem Dominantaccord stehen geblieben. Woher kömmt es denn, dass der Accord dieser Sexte am schönsten klingt, wenn er in der Molltonart eingeführt wird? Ist die Lehre wissenschaftlich, so muss der Grund angegeben werden; aber in dieser ganzen Behandlung fehlt es an Gründen, es wird weder gesagt, warum der angebliche Grundton so schlecht klingt, noch warum der Accord, in die Molltonart eingeführt, schön klingt, noch warum stets

*) Neue Aufl. Nr. 197, 198.

ein *Dur*-Accord auf den Accord der grossen Sexte folgen müsse. Die Antwort ist keine andre als die: weil er in die Molltonart gehört und da einheimisch und zu Hause ist. Aber ehe wir dieses zeigen, müssen wir erst das Problem wegen des Grundtons lösen. Wir gehen von unserm Grundsatze aus: Die 6 ist der Grundton selbst, durch die Umkehrung dem Basse entnommen, überall wo $\substack{6\\3}$ oder $\substack{6\\5\\3}$ erscheint, folglich auch hier, wenn jener Grundsatz als richtig erwiesen ist. Demnach muss also in obigem Beyspiele für die Töne *c*, *e*, *ais* die 6, nemlich *ais*, Grundton seyn; *c* ist davon die 3 und *e* die 5, welche letztere verdoppelungsfähig ist, weil sie weder Dissonanz noch Leitton ist. Dieser Dreyklang, von welchem der besprochene Sext-Accord eine Umkehrung ist, unterscheidet sich von dem Molldreyklang nur durch die Erhöhung des Grundtones um einen kleinen halben Ton. Dadurch giebt er sich als eine künstliche Veränderung eben des Molldreyklanges zu erkennen; diese Veränderung muss einen bestimmten Zweck haben, der durch jene Erhöhung des Grundtones unfehlbar erreicht wird. Ein Ton, der erhöhet wird, kündigt dadurch den Uebergang in die zunächst über ihm liegende Tonstufe einer Tonleiter an. Wenn man also den Grundton eines Molldreyklanges erhöhet, so soll dadurch eben sein unwiderruflicher Uebergang in die nächste Tonstufe angezeigt werden. Da in den übrigen Tönen des Mollaccordes, dessen Grundton so erhöhet ist, namentlich in seiner Terze, keine Veränderung vorgenommen wird, so bleibt der so veränderte Accord derjenigen Tonart eigen, aus deren Leiter seine 3 und seine 5 entlehnt ist; welche

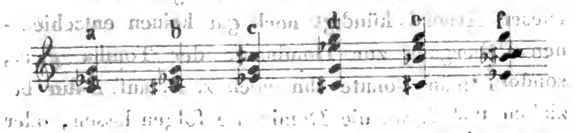
dieses sey, wird durch die folgende harmonische Entwikkelung dieses Uebergangsaccordes selbst entschieden.

Es wird zugestanden, dass er sich nur in einen darauffolgenden Durdreyklang entwickeln könne.

Zwey Fälle sind also nur möglich; entweder ist der Grundton dieses Durdreyklanges die Tonika selbst, aus deren Leitertönen jener Accord gebildet ist, oder er ist die Dominante zu einer andern Tonika. Dass er die Tonika nicht sey, zeigt immer der leiterfremde Ton an, welcher als Terz des Uebergangsaccordes einen halben Ton abwärts tritt, denn die erste Stufe einer Tonika erfordert einen ganzen Ton; mithin bleibt nur der zweyte Fall: der Ton, in welchen Grundton und Terz unseres Uebergangs-Accordes treten, ist die Dominante einer andern Tonika, und der ganze Accord, von dem wir reden, hat seinen Ursprung von dem Dreyklang der vierten Stufe einer Molltonleiter, dessen Grundton, also eben diese vierte Stufe, erhöhet ist, um die bestimmteste und entschiedenste Beziehung auf den Dominantaccord derselbigen Molltonart auszudrücken.

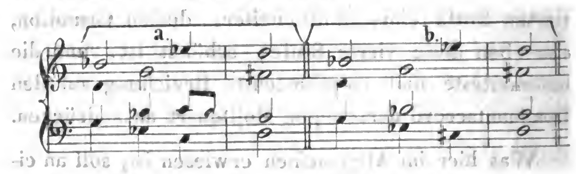
Was hier im Allgemeinen erwiesen ist, soll an einem Beyspiele erläutert werden.

Es sey der Molldreyklang (*a*) gegeben,




man erhöhe seinen Grundton, so haben wir unsern Accord (*b*), durch die Umkehrung (*c*) wird er zu

einem Sexten-Accord; bey dem Dreyklang kann die 5 verdoppelt werden (*d*), bey dem Sextenaccord die 3, es kann aber auch eine 7 hinzugefügt werden (*e*) und diese 7 wird, wie in allen Sextaccorden, so auch hier, zur 5 (*f*). Ist nun die Frage: welcher Tonart gehört der Accord *b* oder wohin leitet er? so ist klar, dass dieses durchaus nicht *D*-dur seyn könne, weil dieses unmöglich durch *es* angekündigt oder eingeführt werden kann; demungeachtet kann kein Accord natürlicher und wohlklingender auf *b* folgen als der Durdreyklang 𝔇; dies aber nur deswegen, weil 𝔇 Dominante von *g*-moll ist; auf *g*-moll deutet das es so wie das hes, welches als Septime mitgenommen wird. Dass die Erhöhung des Grundtones von (*a*) nur eine künstliche, auf den geschärften Effect berechnete sey, wird klar, wenn man (*a*) und (*b*) in derselben Verbindung mit einander vergleicht. Z. B.




Bey *a* ist der Septaccord der nicht erhöheten vierten Stufe der Leiter von *g*-moll, welcher als Moll-Dreyklang mit seiner leitereignen 7 erscheint. Dieser Accord kündigt noch gar keinen entschiedenen Uebergang zur Dominante der Tonika *g* an, sondern man konnte ihn noch z. B. auf *B*-dur beziehen und daran die Dominante folgen lassen, oder auf *Es*-dur oder *c*-moll und in alle diese Tonarten damit moduliren ganz nach Belieben. Wird dagegen

der Grundton erhöhet wie *b* zeigt, so muss die Dominante der Tonika folgen, alles würde sich dagegen sträuben, wenn der Durdreyklang $\mathfrak{D}$ nicht einträte. Was von diesem Accord als Dreyklang und Septaccord gilt, das gilt auch von ihm als 6 und $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ Accord. Dass er gewöhnlich als 6 und $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ Accord gebraucht wird, beweisst nicht, dass er nicht auch als $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$ und 7 Accord vorkommen könne; die bedeutsamen Töne, Grundton und Terz, nehmen sich am besten in den äussersten Stimmen, Bass und Sopran, aus; überhaupt wird dieser delicate Accord durch eine ungeschickte Stimmenvertheilung und Stimmenführung verdorben; übrigens ist es bemerkenswerth, dass die durch die Auflösung des $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ Accords entstehenden nacheinanderfolgenden reinen Quinten (Siehe S. 116 unten) durchaus nichts Auffallendes haben, wofern nur die 3 oder 6 im Sopran liegen. Abgesehen davon, dass dieser Accord nicht wie unser Lehrbuch versucht, von einem $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ Accord abgeleitet werden kann, indem man dann einen, mit diesem neuen Accorde ganz unverträglichen und unerträglichen, Grundton annehmen müsste, besteht auch nicht, wie oben gezeigt ist, der ausserordentliche Nutzen des besprochenen 6 Accordes darin, dass wir mit ihm unmittelbar nach der T o n a r t moduliren können, die einen grossen halben Ton unter ihm (nemlich unter dem Basston) liegt, sondern in etwas ganz Anderem, nemlich in seiner enharmonischen Bedeutsamkeit, welche weiter auseinanderzusetzen jetzt nicht unsre Absicht ist. Das übrigens versteht sich von selbst, dass wir dem Componisten nicht vorschreiben dürfen, er müsse jedesmal, nach-

dem dieser Sext-Accord sich in den Dominantaccord der Molltonart, zu welcher er gehört, entfaltet hat, auch gerade in diese Molltonart moduliren; keinesweges! er kann, wie überall, die gleichnamige Durtonart ergreifen und diese zur Basis nachfolgender harmonischen Verflechtungen machen; auch kann er endlich, wenn er die Hauptseptime des gewonnenen Dominantenaccordes nicht hören lässt, sogleich diesen beybehalten und in seiner Idee zur Tonika machen; aber dieses alles gehört in eine ganz andre Rubrik.

Wir glauben hinlänglich dargethan zu haben, dass die vierte Stufe jeder Molltonleiter die Stelle ist, wo dieser Sextenaccord seinen Grundton findet, über welchen er wie jeder Sextaccord ursprünglich als Dreyklang erscheint, und dass dieser Grundton zum Behuf des Ueberganges zum Dominantaccord derselben Molltonart erhöhet worden ist. Die Molltonleiter, welche, wie der Verfasser unseres Lehrbuches sehr richtig bemerkt, (S. 94) eine durchaus künstlich gebildete ist, duldet allein solche künstliche Erhöhungen, ohne dass dadurch der Kreis von der, einer bestimmten Tonart angehörigen, Harmonie verlassen werde; während dagegen die Accorde, welche einer einmal bestimmten Durtonleiter angehören sollen, durchaus keine, den Stufen jener Tonleiter fremde Töne als Grundbestandtheile der Harmonie enthalten dürfen. Die Molltonleiter hat ihre eigenthümlichen Intervalle, welche sich in der Durtonleiter gar nicht finden, sie hat daher auch ihre eigenthümlichen Accorde, ausser denen welche sie mit der Durtonleiter gemein hat; von diesen der Molltonleiter eigenthümlichen Accorden ist der Drey-

klang, den man, wegen der verminderten 3, den verminderten Dreyklang nennen kann, einer, von den übrigen behalten wir uns vor, unsre, von der gewöhnlichen etwas abweichende, Ansicht zu einer andern Zeit mitzutheilen, im Falle, dass diese Darstellung einigen Beyfall findet. Wenn wir nun den Dreyklang einen verminderten nennen, so müssen wir den daraus entstandenen Sextaccord einen vergrösserten nennen, oder, wenn man will, übermässigen und seine Sexte die vergrösserte oder übermässige Sexte. Wenn unser Lehrbuch die Entstehung der accordebildenden Intervalle aus dem einen Intervall, der Terze, und aus der Umkehrung gehörig entwickelt hätte, so würde es die Benennung dieser Sexte nicht verfehlt haben und darauf Rücksicht genommen haben, dass es 3 Sexten giebt, welche 3 verschiedenartige Terzen voraussetzen. Das Lehrbuch redet von einer verminderten Septime und nennt den aus der Umkehrung derselben entstandenen Accord den Accord der scharfen Secunde; (S. 99). Hätte nun der Verfasser die verminderte Terz richtig gewürdigt, so würde er die daraus durch Umkehrung entstandene Sexte consequent die scharfe Sexte genannt haben. Auf die Benennung kommt freylich nicht viel an, man nenne ihn den Accord der vergrösserten, der übermässigen oder der schärfen Sexte, aber Zusammenhang und Uebereinstimmung mit einem obersten Prinzip muss in jedem System Statt finden, folglich auch in einem Harmoniesystem, und wo dieses nicht der Fall ist, da haben wir überall kein System.

*C. M.*

## *Nachschrift von Gfr. Weber.*

---

Die vorstehenden rühmenswerthen Forschungen unseres Verfassers zerfallen in zwei Hauptabtheilungen.

Zuerst beschäftigt er sich mit den Ideen, welche Herr *Logier* mit den, vorstehend S. 152 bis 154 abgebildeten, Sexten-, Quartsexten- und Quintsextenaccorden verbindet.

Rücksichtlich dieser ganz einverstanden mit unserem verständigen und klar denkenden Herrn Verf., meine ich nur, es sei Alles schon damit gethan, wenn man einen, aus den Tönen

[c e g], oder [g c g c], oder [g g e c], u. s. w.

bestehenden Accord ganz ruhig als auf der Dreiklangharmonie C beruhend gelten lässt, — und eben so einen aus

[d e g h] aus [d h d g], oder [d d g h], u. s. w.

bestehenden auf der Grundharmonie G; — eben so auch einen aus

[d f a], oder [f d a d], oder [f f a d],
oder [f a d f], u. dgl.

bestehenden als auf der Grundharmonie d beruhend; und einen aus

[a c e g], oder [c a c g], oder [e [illegible]

bestehenden für a⁷; wie dies Herr M[illegible] richtig gethan hat.

Alsdann ist, — ohne alle weitere M[illegible] corde ohne allen Grund für etwas A[illegible] erklären, — zugleich auch ohne Weiter[illegible] gespart, dieses Andere erst wieder durch [illegible] Annahme von Licenzen, von gestatteten g[illegible] heiten, v[illegible] gegenen Willkürlichkei[illegible]

Wunderthier genannt „addirte Sexte"! etc. etc. — zu entschuldigen, oder durch sonstige scharfsinnige Beleuchtungen zu erklären.

Es gibt ja in der Welt nichts Unschuldigeres und Unverwickelteres als die, von beiden Herrn scharfsinnig besprochenen; Formeln:




und ich hätte ged[illegible] Herrn Lö-
*gier*, mit samt [illegible] hätten so
ausführlicher Gegen[illegible] — Zu

## *Nachschrift von Gfr. Weber.*

---

Die vorstehenden rühmenswerthen Forschungen unseres Verfassers zerfallen in zwei Hauptabtheilungen.

Zuerst beschäftigt er sich mit den Ideen, welche Herr *Logier* mit den, vorstehend S. 152 bis 154 abgebildeten, Sexten-, Quartsexten- und Quintsextenaccorden verbindet.

Rücksichtlich dieser ganz einverstanden mit unserem verständigen und klar denkenden Herrn Verf., meine ich nur, es sei Alles schon damit gethan, wenn man einen, aus den Tönen

[c e g], oder [g $\bar{e}$ $\bar{g}$ $\bar{\bar{c}}$], oder [g $\bar{g}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{e}}$], u. s. w.

bestehenden Accord ganz ruhig als auf der Dreiklangharmonie 𝔈 beruhend gelten lässt, — und eben so einen aus

[$\bar{d}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{g}}$ $\bar{\bar{h}}$] aus [d $\bar{h}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{g}}$], oder [$\bar{d}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{g}}$ $\bar{\bar{h}}$], u. s. w.

bestehenden auf der Grundharmonie 𝔊; — eben so auch einen aus

[d f a], oder [f $\bar{d}$ $\bar{a}$ $\bar{\bar{d}}$], oder [f $\bar{f}$ $\bar{a}$ $\bar{\bar{d}}$],
oder [f $\bar{a}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{f}}$], u. dgl.

bestehenden als auf der Grundharmonie 𝔡 beruhend; und einen aus

[a c e g], oder [c $\bar{a}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{g}}$], oder [$\bar{c}$ $\bar{\bar{e}}$ $\bar{\bar{g}}$ $\bar{\bar{a}}$]

bestehenden für $\mathfrak{a}^7$; wie dies Herr *Mosche* höchst richtig gethan hat.

Alsdann ist, — ohne alle weitere Mühe, diese Accorde ohne allen Grund für etwas Anderes zu erklären, — zugleich auch ohne Weiteres die Mühe gespart, dieses Andere erst wieder durch elendigliche Annahme von Lizenzen, von gestatteten grossen Freiheiten, von gezwungenen Willkürlichkeiten, von dem

Wunderthier genannt „addirte Sexte"! etc. etc. — zu entschuldigen, oder durch sonstige scharfsinnige Beleuchtungen zu erklären.

Es gibt ja in der Welt nichts Unschuldigeres und Unverwickelteres als die, von beiden Herrn scharfsinnig besprochenen; Formeln:




und ich hätte gedacht, der Galimatias des Herrn *Logier*, mit samt seiner „addirten Sexte", hätten so ausführlicher Gegenerörterung gar nicht bedurft. — Zu

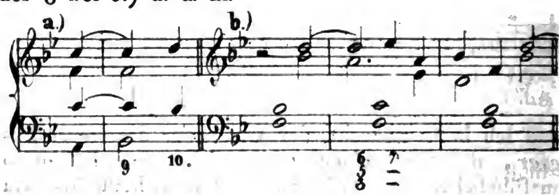
noch weiterem Ueberflusse könnte etwa verglichen werden m. Theor. § 245 bei *a.*), § 250 bei *b.*) und § 268.

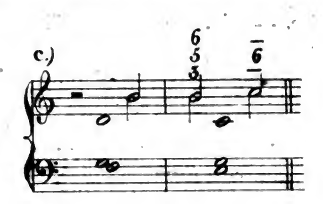
Wie sehr ich indessen mit unserm geehrten Herrn Mitarbeiter im Resultate übereinstimme, und zwar, ohne alle gelehrte Schlussfolgerungen, blos allein aus dem ganz ungelehrten Grunde, weil ich die Töne [c e g] gerne für einen C-Accord halten mag, so lange ich keinen Grund habe, sie als etwas Anderes betrachten zu müssen, und eben so die Töne [d f a] für d, und [d f a c] für $d^7$; so wenig möchte ich doch gerade die Bündigkeit der strengen Schlussfolgerungsart unsers Herrn Verfassers mitunterschreiben.

Wenn er z. B. (Seite 159) mit mathematischer Zuverlässigkeit ausrechnet, dass es keine andere Vorhalte geben könne als:

die 9 als Vorhalt des Grundtones,
— 11 — — seiner Terz,
— 13 — — seiner Quinte, —

höchstens auch noch die 7 als Vorhalt des Grundtones, — also im Wesentlichen nur drei, oder höchstens vier; — und wenn er zuversichtlich hinzufügt: „mehre Vorhälte kann es nicht geben“ u. s. w. — so ist die ganze mathematische Untrüglichkeit doch trügerisch; denn wo bleiben alle Vorhalte von Unten, z. B. die 2 oder 9 als Vorhalt der 3 oder 10, in dem aus einer Messe von *Jos. Haydn* entlehnten Beispiele, Taf. 48, Nr. 323, § 437 meiner Theorie, nachstehend bei *a.*) — oder die Sexte c als Vorhalt der Septime es bei *b.*) — oder die 5 als Vorhalt der 6 bei *c.*) u. a. m.






Mit idealen Demonstrationen aber, welche sich so einfach durch die Wirklichkeit widerlegen, wird auch das offenbar Unwahrste nicht siegreich widerlegt.

---

Die zweite Hälfte der Betrachtungen unsers Herrn Verfassers beschäftigt sich mit den, auf vorstehender Seite 162 abgebildeten Sextaccorden, und namentlich dem übermässigen

[c̄ fis ais ē],

welchen Herr *Logier*, ziemlich ungeschickt, als der Tonart *H* zugehörig, unser Herr Verfasser aber richtiger als in die Tonart *e*-moll gehörend betrachtet.

Für diese sehr richtige Ansicht führt dieser Letztere aber, als untrüglichen Beweis, den Umstand an, dass ja ein Accord, in welchem der Ton c als Bestandtheil figurire, doch unmöglich der Tonart *H* angehören könne, in welcher ja der Ton c ganz fremd sei.

Hier mögte aber vielleicht Herr *Logier* unseren so consequent systematische Darstellung in Anspruch nehmenden Herrn Verfasser die Gegenfrage stellen: wie denn ein Accord, in welchem der Ton ais als Bestandtheil vorkomme, der Tonart *e* angehören könne, welcher ja der Ton c ganz fremd ist.

Jener wird ihm antworten: ich erhöhe mein a zu ais (mein c zu cis, — Seite 166, 167.) — Und ich, darf ihm dann Herrn *Logier* erwiedern, — ich erniedre

mein cis zu ♮c. — Sie, Herr M., erhöhen Ihren Grundton a oder c selbst (pag. 166, 167) — ich *Logier* lasse wenigstens meinen Grundton fis ungehudelt, und hudle und erniedre blos meine Quinte. Wie wollen Sie mir das verwehren, Herr! — Wer von uns Beiden ist consequenter als der andre? — wer der einzig und ganz Consequente? —

Dass ich mit unserm Herrn Verf. über die Angehörigkeit unsers befraglichen Accords in die Tonart *e* einig bin, habe ich bereits erwähnt; — warum ich es bin? aus welchen, — und ob aus folgerechten Gründen? — darüber habe ich mich in m. Theor. ausgesprochen (§ 89 — 95 nebst Anm., § 202, § 264;) — aber an die Folgerechtheit der Gründe unsers Herrn Verf. vermag ich eben so wenig zu glauben, als daran, dass auf dieselben Herr *Logier* sich gefangen geben wird.

Wenn übrigens Herr *Logier* in dem Accorde

$[\bar{c}\ \bar{fis}\ \bar{ais}\ \bar{\bar{e}}]$

den Ton fis als den Grundton ansieht, unser Herr Verf. aber den Ton ais, indem er den Accord von einer Vierklangharmonie

[ais c e g]

ableitet; — eine Ableitung, an welche wenigstens ich nicht zu glauben vermag, — so mag wohl die gegenwärtige Nachschrift nicht der Ort sein, dieselbe zu widerlegen und der, schon von *Kirnberger* angenommenen, von Herrn *Logier* nur freilich unerhört kauderwälsch vorgestellten, Ableitung des befraglichen Zusammenklanges von dem, der Tonart *e*-moll eigenthümlichen Grundaccorde

[fis a c e]

das Wort zu reden; und ich beziehe mich statt dessen, und namentlich auch in Ansehung der C o n s e q u e n z der Ableitung, auf die bereits vorstehend erwähnten Stellen meiner Theor. — Nur folgendes will ich hier ganz fragmentarisch anmerken: —

Als absolut bündige Ursache, warum der Grundton des Accordes [c e fis ais] unmöglich fis sein könne, soll darin liegen, weil unser Ohr bei diesem Accorde den Ton fis selbst gar nicht vertragen könne. (S. 164: „Weg mit dem *fis*". — „Der Grundton, nämlich „das *fis*, ist ein für allemal unverträglich" — „*fis* „kann nicht mitgehört werden, das ist erwiesen und „gerne zugestanden, folglich .... ist auch *fis* „nicht Grundton".) — Die formelle Schlussgerechtheit ist anziehend! — nur aber wo blieben, wäre sie wahr, die Beispiele von *Haydn* (Schöpfung, Ouvert.), von *Beethoven* und von *C. M. Weber*, Tab. 8, Fig. 124, 125, 126, § 91 meiner Theorie? —



Und wenn endlich die Behauptung, dass nicht fis, sondern nur a (oder ais) der Grundton sein könne und nothwendig sein müsse; als eine unumstössliche Folgerung aus dem Satze (S. 166) dargestellt wird: „die 6 ist der Grundton selbst, überall wo $^{6}_{3}$ erscheint, folglich" — u. s. w.; — — wo bleibt da die Bündigkeit des Argumentes? — Ist vorstehend bei *b.*) Tact 2 die Sexte d der Grundton selbst? —

Im Resultate (dass der befragliche Accord nicht der Tonart *H*, sondern zunächst der Tonart *e* angehöre,) hat unser Herr Verfasser unbezweifelbar recht; — aber nicht seine scharfen Argumente sind es, welche mich von seinem Rechte überzeugen.

Mit diesem Allen ziele ich auf ein Mehres nicht hin, als nur auf eine neue Bestätigung meines alten Glaubens, dass sich in unserer Kunst nun einmal nicht Alles so systematisch demonstriren lässt, und dass ich an eine Begründung der Theorie der Tonkunst aus demonstrirten Grundsätzen innerer Nothwendigkeit — oder gar an eine Begründung auf die Basis der Generalbassziffern, — glauben werde, wenn ich einmal eine Begründung höre, deren rationell und ideell demonstrirte Resultate sich nicht durch die Wirklichkeit widerlegen. —

Dass indessen jedes Forschen nach möglichster Consequenz rühmens- und dankenswerth ist, und ganz besonders wenn es mit so viel Scharfsinn und wissenschaftlichem Ernste geschieht, wie wir es in der vorstehenden Abhandlung des Herrn *Mosche* finden, — das versteht sich unerwähnt.

*GW.*

# Von der Musik der Aegypter und der Morgenländer überhaupt.

Als literarische Nachweisung mitgetheilt

von

*C. F. Michaelis.*

---

In dem französischen Prachtwerke: „*Description de l'Egypte etc.*", von welchem der berühmte Herr v. Hammer im 56. Bd. der Wiener Jahrbücher (1831) sehr lehrreiche und anziehende Nachricht giebt, befindet sich, zunächst was den alten Zustand Aegyptens betrifft, eine Abhandlung des Herrn Villoteau über die Musikinstrumente der alten Aegypter, die verschiedenen Arten des Tabuni, welches das Kinmor der Hebräer, die Lyra der Griechen war, und welches auch Psalterion beigenannt wurde; über die verschiedenen Arten der Flöten, die Trompete, das Sistrum, die Trommel und Halbtrommel. Wichtiger ist, in Hinsicht des gegenwärtigen Zustandes Aegyptens, Villoteau's grosse Abhandlung über die Orientalische Musik. Der erste Theil handelt von der in Aegypten und vorzüglich zu Kairo üblichen Musik; der zweite von der Musik Asiatischer und Europäischer Völker. Die erste Abtheilung beginnt

mit der Arabischen Musik, der vollständigsten Darlegung des musikalischen Systems der Araber, mit den dazu gehörigen Notentafeln und Gesängen, deren Text sowohl im Arabischen Original, als in der vulgären Aegyptischen Aussprache und in der Französischen Uebersetzung gegeben ist. Ein besonderer Abschnitt handelt von den Aegyptischen Sängerinnen und Tänzerinnen. Hierauf folgen die notirte kriegerische Musik der Aegypter, der Gebetausruf, die Hymnen des Geburtsfestes (der Aeltesten von Mohammeds vier Töchtern), die Musik des Tanzes der Fakire (Derwische), die geistlichen Concerte der Fakihe (Ulema) und der Todtenklagen. Die drei Arten des Gesanges der Alten, der modulirte (εμμελης), die oratorische Declamation (εκμελης), und die poetische Declamation, welche zwischen den beiden vorigen inne schwebte, finden sich noch alle drei in Aegypten; ein Beispiel der zweiten Art ist die notirte Declamation der ersten Sure des Koran; ein Beispiel der zweiten die notirte Begleitung des Rebab, eines einsaitigen Instruments, mit dem die Dichter ihre improvisirten Gesänge begleiten. Dem Verfasser (bemerkt Hr. v. H.) ist dabei der Vers des Horaz nicht beigefallen:

Chorda qui semper oberrat eadem,

welcher durch diese einseitige einsaitige Begleitung der heutigen Aegyptischen Poeten in volles Licht gesetzt wird.

Die Aegypter haben solche Vorliebe für Melodie und Rhythmus, dass sie die gewöhnlichsten Hand-

lungen ihres Lebens, vornehmlich die, wo mehrere gemeinsame Zwecke vereinigt sind, mit immer gleichen Tact haltenden Worten und Ausrufen begleiten; dergleichen sind die hier notirten Brautgesänge, die Lieder der bettelnden Scheiche, der Chor der Matrosen in den verschiedenen Lagen des Schiffs, der Chor der Ruderer und Wasserschöpfer. Der Rec. wundert sich, nicht auch den der Lastträger gefunden zu haben, welche, wenn ihrer zwanzig bis dreissig schwere Lasten tragen, ihr Jallah, Jallah in ebenso eigenem Rhythmus ausrufen, als die tanzenden Derwische ihr Jahu. — Hierauf folgen Tänze und Gesänge der Barabra, der Bewohner von Dongola, der Abissynier und Kopten. Die zweite Abtheilung beginnt mit den Persischen und den Türkischen Liedern. Hierauf wird kurz von der Syrischen, sehr umständlich aber von der Armenischen und Neugriechischen Musik gehandelt.

Das musikalische System der Neugriechen erscheint hier, nach einem kostbaren, vom Hrn. Villoteau entdeckten, Manuscripte, zum erstenmal in allen seinen Weisen und Noten; den Schluss macht das Musiksystem der Juden.

Die zweite Denkschrift handelt von den Musikinstrumenten der Aegypter. Saiteninstrumente: 1) die Laute, El-uud *); 2) Tanbur, eine Art Man-

*) Die vom Hrn. v. Hammer längst bemerkte Etymologie der Deutschen Laute vom Arabischen *Eluud* wird hier durch die Arabische Vulgaraussprache





doline, nämlich die grosse Türkische, die östliche (Scharki), Bulgarische, die grosse Persische (Büsing), die kleine (Baghloma); 3) Kemandsche, Violine, deren Name nicht von Kemangiah abzuleiten, da derselbe blos ein Deminutiv von Keman (Bogen) ist. Wie der dreisaitige Keman ein Symbol der drei Aegyptischen Jahrszeiten war, so kann der zweisaitige als zweizeitiges Symbol von Tag und Nacht betrachtet werden. 4) Santir, eine Art Hackebret; 5) Kemandsche, Adschuf, d. i. die alten Weiber-Violen, ein Gegensatz unsrer *Viole d'Amour*, höchst fantastisch ausgeschmückt; 6) Kemandsche Farch, in der Stimmung von der vorigen nur um eine Quinte verschieden; 7) Rebab, die einsaitige Lyra, mit der sich Improvisatoren begleiten; 8) Kisar, die Aethiopische Lyra. — Blasinstrumente: 1) *Semr* oder *Surna*, eine Art Hoboe; 2) *Irakije*, ein Persisches Blasinstrument; 3) *Nefir*, die Trompete; 4) *Suffara* oder *Schebbabe*, die Aegyptische Schnabelflöte. Dann die verschiedenen Arten Flöten (*Nai*); zwei Arten Schalmeien (*Arghul*); 5) *Sukkana*, das Hebräische *Nebel*. — Schlaginstrumente: die Morgenländer haben eine Menge Krotalen, deren berühmteste die Castagnette (*Dschughanet*) ist, Dschinellen (*Sil*) und Cymbalen (*Kas*); dann die Halbkrotalen, nämlich die Halbtrommel (*Deff*) und die dazu gehöri-

---

*Lauta* und das Spanische *Laudo* vollkommen bestätigt. Von den Arabischen Namen der einzelnen Theile des Instrumentes fehlen, wie er bemerkt, die meisten in den Arabischen Wörterbüchern.

gen ***Maschar*** und *Tak.* Endlich die Trommeln und Pauken. Zum Schlusse wird noch kurz von den Musikinstrumenten der Barabras, der Abissynier, der Kopten, Perser, Türken, Syrer, Neugriechen und Juden gehandelt.

Aus dem vom Herrn v. Hammer angezeigten Prachtwerke ist auch die vom Einsender des Vorstehenden ehemals für die Breitkopf-Härtelsche Buchhandlung in Leipzig übersetzte: Abhandlung über die Musik des alten Aegyptens von Villoteau. 1821. 190 S. 8. *)

---

*) Im 2ten Stück von Koch's Journal der Tonkunst (Erfurt und Braunschweig, 1791) finden sich auch wohlgeschriebene Nachrichten über die Musik der alten Aegypter.

---

## *Le musicien lit peu etc.*

Fortsetzung.

„*Le musicien devrait lire*, meint der Rhapsodist, *et même beaucoup*? — Aber was soll er denn eigentlich lesen?" —

Vor allen Dingen die Bibel. —

„Die Bibel? Ha! wir verstehen: Sie sind ein Mystiker, mein Herr! ein Kryptokatolik, ein" — —

Ich sage: Der Musiker soll die Bibel lesen! — Die Kunst ist eine Tochter der Natur; diese aber ist des Herrn, und in seinem Tempel soll die keusche Tochter ihr reinstes Opfer niederlegen, damit sie nicht vergesse ihres Ursprungs, ihres Zweckes, und dass sie geheiligt werde vor Jehova. Dies zu erkennen ist des Künstlers erste, und vorzüglichste Pflicht. Die heilige Schrift aber ist es, durch welche er zu solchem Erkenntnis am nächsten gelangt, und darum soll er sich vorzüglich mit der Bibel befassen.

Freylich mag das der Mehrzahl unserer Musiker, und vorzüglich den Protestanten unter ihnen, völlig unverständlich seyn. Sie kennen die Tempelmusik wenig, und was man bey ihnen also nennt, das kann

auch ohne Gottesdienst bestehen, wird häufig in Concertsälen, und, sind diese zum Bedarfe nicht hinreichend, auch wohl zwischen den Coulissen vorgetragen, wo dann alle Andacht wegfällt. — Dazu finden die Herrn Künstler auch wenig Interesse an dergleichen; denn hier gibt es keine schwierigen Passagen, keine „Kehlgriffe" des Herrn *Sievers*, und wie die Sachverderber all' Namen haben mögen, die dem erstaunenden Zuhörer den Athem rauben; daher aber auch keins der, zum Emporkommen des Produzenten so höchst nothwendigen Dinge, als ein „Bravo" von Kehlen, Händen, und Füssen; ein tausendstimmiges, und eben so oft wiederholtes „*Dacapo!*" — und, was das Schlimmste ist: der Unternehmer solcher Leistungen klagt über schlechte Einnahme.

Aber sie werden, meine Herrn Collegen! mehrere Beyspiele in der heiligen Schrift finden, dass die Musik zu kultiviren, wenn gleich nicht immer ein lukratives, doch allzeit ein ehrenvolles, die Menschheit beglückendes Unternehmen gewesen. Schlagen sie nur, unter andern, im Buche Samuelis nach, wo sie, Kapitel 16, mit Erstaunen erfahren werden: dass der israelitische König Saul unserer Kunst die Gewalt zuschrieb „ein gequältes Gewissen zu beruhigen, und zwar das Seinige, das Gewissen eines Regenten."

Besagtes Kapitel erzählt nehmlich, wie Saul, als er vernommen, dass der Sohn Isai, der die Schaafe hütete auf dem Felde, es wohl verstände auf Saitenspiel, Se. Majestät denselben zu sich entbieten lassen,



damit der königlichen Qualen ein Ende würde. *) Wir finden auch daselbst, Vers 16, dass der Harfenspieler die Probe wohl bestanden, denn es heisst dort: „Und wenn nun der Geist Gottes über Saul kam, so nahm David die Harfe, und spielete mit seiner Hand, so erquickte sich Saul, und es ward besser mit ihm, und der böse Geist wich von ihm."

Dieser Auszug aus der Geschichte Israels belehrt uns indessen nicht nur, dass sein König der Musik höheren Zweck erkannt, er zeigt uns zugleich, wie sehr man sich's angelegen seyn liess, auch das Volk davon in Kenntnis zu setzen; denn wie hätte sonst eine Verkündigung der Art die Censur passiren können?

---

*) Vermag wohl irgend eine Sache schneller und besser befördert zu werden, als wenn ein Regent darüber mit Wohlgefallen spricht? Saul erkennt die Wichtigkeit der Musik selbst in einer Lage wie die seinige, und David gibt den Beweis davon. Es hat mich deshalb befremdet, wie einige Recensenten meines: „Verzeichniss vorzüglicher Beförderer und Meister der Tonkunst" sich gewundert haben, den israelitischen König hier zu finden, und ich muss annehmen, dass sie dabey weder Titel noch Vorrede des Werkchens ihrer Aufmerksamkeit gewürdigt haben. Nur allein unsere Caecilia (Heft 56) hat dies nicht verfehlen wollen, weshalb ich ihr bey dieser Gelegenheit meinen aufrichtigsten Dank zu sagen mich verpflichtet halte.

Wenn man eine neue Wohnung beziehen will, so befreundet man sich zuvor mit derselben. Ich glaube die meinige bald zu wechseln, und erwarte nur den Willen meines Wirthes, weshalb ich mich der neuen, und letzten, dem Kirchhofe, bereits genähert

Von diesem allem ist bey uns nun die Rede nicht mehr, und Saturn hat alles verschlungen: Pressfreyheit, Gewissensbisse, und das David'sche Harfenspiel, denn wahrlich! es möchte die Legion Musiker neuerer Zeit, (sie bediene sich nun der deutschen Harfe *sans crochets*, wie der blinde Spielmann der, durch sein: „Noch ist Polen nicht verloren," so viel Theilnahme fand, oder der Pedalharfe des Herrn Bochsa, der den bekannten *salto mortale*, von seinen Landsleuten „*Fugue*" genannt, aus der solidesten Gesellschaft zu Paris, in den Schuldthurm zu London machte,) — es möchte, sage ich, das gesammte Heer unserer Harfenspieler beiderley Geschlechtes in keine geringe Verlegenheit kommen, wollte ein zweyter Saul, und zwar zu ähnlichem Zwecke, ein Glied aus ihrer Mitte nach Hofe entbieten lassen. Wohl uns deshalb, dass wir dergleichen nicht weiter zu befürchten haben! — Sollte aber dennoch, denn unmöglich ist nichts, die Zeit jener Quälgeister zurückkehren, so wissen wir ja, aus öffentlichen Blättern, zur Genüge, wie

---

habe, wo mich in dem Augenblick als ich obiges niederschrieb eine Bestätigung meines heiligen Glaubens an die Musik mächtig ergriffen hat. Es ward nehmlich eben ein Jüngling zu Grabe getragen. Vater, Brüder und Verwandte folgten dem Sarge mit tief zur Erde gesenktem Blick. Sie betraten den Friedhof, und entgegen tönte ihnen das tief ergreifende Lied „Begrabt den Leib in seine Gruft." In dem Augenblicke erhoben sie das Antlitz, die lange verhaltenen Thränen strömten mächtig hervor, und ich sahe, wie sie, von neuem Muth belebt, nun den schweren Gang zu vollenden strebten. — Unsterblicher Thomas Selle! —

die betheiligten Patienten Künste und Wissenschaften in solch hohem Grade befördern, dass sich alsdann der fragliche Harfenspieler leicht in ihrer Umgebung finden würde, und sie denselben nicht erst bey den Schaafen zu suchen hätten.

Was übrigens Ludwig den eilften betrifft, der seinen Geisterbanner vom höchsten Berge in Calabrien kommen liess, ihm das „*De profundis*,“ und „*miserere*“ zu singen; und wenn Carl der neunte den *Orlando Lasso* aus den Niederlanden zu sich entbot, ihm, durch die hochberühmten, dem Hause Bayern nachher zugefallenen, Busspsalmen, den grässlichen Rückblick auf die Bluthochzeit minder furchtbar zu machen, so lag das daran, dass die Geisterbeschwörer damaliger Zeit noch sogenannte Füchse waren, und nur wenigen Vorlesungen über die neuere Heilmethode des bösen Gewissen beygewohnt hatten, so dass sie das „*Qu'il vive!*“ noch für das einzige Mittel hielten, den, bei nächtlicher Weile umherschleichenden Quälgeist abzuhalten, in die Form des Gequälten, noch vor ihrem gänzlichen Zerbrechen, hineinzufahren, und nach Umständen darin zu rumoren. Man will zwar vermuthen, dass, wenn es unseren neuern und neuesten Geisterbeschwörern wirklich hin und wieder dennoch gelungen sey, den Quäler zu verhindern, sein Gelüsten am bestimmten Orte zu befriedigen, er mit gedoppelter Wuth in sie selbst gefahren, worauf ihr Brustlatz sich mächtig gehoben, und all ihr Blut dem Antlitz zugeströmt sey, gegen welches Uebel man, wie wohl umsonst, das Kreutz angewendet: das sind jedoch nur Vermuthungen.

Dem sey indessen wie ihm wolle, so haben wir doch den evidentesten Beweis vor uns liegen, dass unser College David den bösen Geist wirklich auszutreiben verstanden. Was jedoch anderseits an Musik und andern Artikeln in solchen Fällen angewendet worden, davon können wir die Wirkung nur negativ nennen, bis uns die geheimen Archive gedachter Patienten eines Besseren belehren; ihrer Aerzte äusserliche Ehrenzeichen genügen uns dazu nicht. „Hier, sagte jener Britte, hängt der Schächer am Kreutz; dort hängt das Kreutz am Schächer"! Und der Mann hatte Recht, denn haben wir es nicht erlebt, dass wenn dort der Schächer vom Kreutz, hier das Kreutz vom Schächer genommen worden? *Ergo*! —

Fortsetzung folgt.

---

# Recensionen.

1.) **Sängerfahrt**, in Musik gesetzt für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte; Herrn **Franz Wild** etc. gewidmet von *Franz Lachner*. 33stes Werk, 1. Lieferung. 20 S. Querfol. 2. Lieferung, 20 S. Querfol.

Wien bei Tob. Haslinger.

2.) **Drei Balladen** etc., in Musik gesetzt mit Begleitung des Pianoforte etc. von *G. C. Kulenkamp*. 34stes Werk. 19 S. Querfol.

Braunschweig, bei Meyer d. J.

Der Unterzeichnete schliesst die Anzeige dieser Compositionen an die Bemerkungen an, welche er in diesen Blättern *) über die deutsche Liedercomposition mitgetheilt hat. Er bemerkt daher zuerst, dass der erste der hier aufgeführten Componisten in seinen beiden Sammlungen die Bahn des originellen **Franz Schubert**, aber mit eigenthümlicher Kraft, betritt; der zweite aber in seiner Handlungsweise des Textes und in der Wahl desselben sich mehr **Löwe** annähert — und diess hat ihn auch bestimmt, beider Sammlungen hier zusammenzustellen.

Herr **Lachner**, der dem Ref. bisher nur durch einige Instrumentalcompositionen bekannt war, zeigt in den beiden Lieferungen, die er dem Publikum hier vorgelegt hat, ein schönes Talent für den Gesang zum Fortepiano, und namentlich für das **durchcomponirte Lied**. Die Auswahl der hier behandelten Poesieen (der Dichter derselben ist nicht angegeben) verräth eine grosse Neigung für die ausmalende Schilderung solcher Gefühlssituationen, in welchen eine zarte Innigkeit des Gemüths,

*) Vorstehend S. 97.

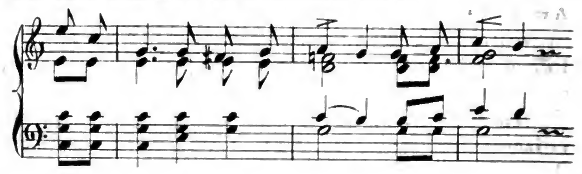
erweckt und getragen durch die äussere Naturumgebung, oder im Kampfe mit den äussern Verhältnissen entwikkelt. Hier wird häufig, wie bei Schubert, eine bestimmte fortgeführte Begleitungsfigur, welche die ruhige oder bewegte Umgebung (besonders das Rauschen des Wassers) oder die innere Bewegung selbst bezeichnet, zur Unterlage des Gesangs; aber diese geht meist aus der Natur des Gegenstandes natürlich hervor, steht dem Gesange nicht so schroff, wie zuweilen bei Schubert, gegenüber, und ist nicht bis zur Ermüdung wiederholt. Auch im freieren Flusse des Gesangs übertrifft L. diesen zuweilen noch. Eigenthümlichkeit, Leichtigkeit, Sicherheit der Modulation zeichnen unsern Künstler aus.

Ite Lieferung, No. 1. „Die badende Elfe,“ ein reizendes Naturbild. Das Gedicht verschmilzt ganz mit der Musik. Die Erscheinungen des, süsse Labung ausströmenden Sommerabends regen die Einbildungskraft des einsamen Wandrers an, dass er das Bild einer badenden Elfe aus dem vom Monde beglänzten Bache sich erheben sieht. Der Zuhörer empfängt das Gefühl geheimnissvoller Ruhe und Befriedigung. Der Charakter der Composition ist ähnlich dem des schönen Gesangs der Meermädchen in Webers Oberon, mit welchen das Stück auch die schöne Ausweichung von *E*-dur nach *C*-dur gemein hat; nicht so kann Rec. die auffallende Ausweichung von *E*-dur nach *Cis*-dur loben, da sie durch die Worte gar nicht motivirt ist. Die Steigerung zur entzückenden Vision nach der durch die Naturscene gleichsam angeregten Erwartung hätte der Componist vielleicht auch durch die Bewegung noch mehr herausheben können.

No. 2. An den Mond. Die beruhigende Einwirkung des Mondscheins auf das kranke Gemüth ist hier geschildert. Der Gegensatz zwischen den Worten: „Nicht liegt auf fremden Wegen, krankes Herz und müde Glieder“ und: „ach da fliesst wie stiller Segen“ etc. ist sehr glücklich getroffen. Auch erreicht die Wiederholung der Melodie in *H*-dur, die vorher in Moll sich hören liess, so wie die

durch die volle Triolenbegleitung hervorgebrachte Verstärkung des beruhigten Gefühls, gegen den Schluss hin, vollkommen ihren Zweck.

No. 3.) Der Winterabend. Zärtliches Denken an's entfernte Liebchen am einsamen Winterabend. Ein herzliches Liedchen, in welchem die wiederholten Vorschläge der einfachen Melodie und die verdoppelten Terzen in der Begleitung einen eignen, äusserst hübschen Eindruck machen; in ersterer Hinsicht geht der Componist aber doch wohl zu weit in der Stelle:



No. 4.) Die Bergstimme, Ballade. Dem Ritter, der zu seinem Liebchen reiten will, verkündet die Stimme der Ahnung, aus dem Berge hervortönend „die Ruh' im Grabe." Höchst geschickt und treffend hat der Componist die Fragen des Ritters und die Antwort der Geisterstimme durch angemessene, mit leichten, aber bedeutsamen Abänderungen wiederholte Modulation contrastirt und zuletzt eine versöhnende Wirkung hervorgebracht.

No. 5.) Der wunde Ritter. *f*-moll. Tiefe Schilderung eines verborgenen Grams um die Ungetreue. Gar schön sind die Worte gefasst, in welchen des muthigen Ritters Verlangen, für ihre Unschuld kämpfen zu können, sich ausspricht, worauf dann die retardirende Begleitungspartie in langen, gezogenen Noten aus dem heitern *C* in das düstre *f*-moll zurückleitend, das Zurückfallen des Gemüths in den drückenden Schmerz ungemein sinnig bezeichnet. Der Ausdruck der Trauer ist hier mit männlicher Kraft ungemein schön verschmolzen.

No. 6.) Im Mai. Begeisterter Nachklang der ersten Liebesannäherung in sich steigernder Erinnerung, wobei

die wogende Begleitung der gebrochenen Triolen von angemessener Wirkung ist. Im Charakter nähert sich dieses Lied der Opernromanze.

No. 7.) Eine Liebe; Ein Gemüth, das all' seine Liebe auf einen Gegenstand übertragend, in ihm alle andre wiederfindet. Der Composition fehlt es in der Mitte an abrundendem Contrast; das Stück würde eins der vollkommensten seyn, wenn unser Tonsetzer mit den Worten, (welche auf die schalkhafte Klage: ich lieb sie nicht mehr, folgen)

„ich liebe alleine die Kleine, die Feine, die Reine,
„die Eine, sie lieb' ich allein"

etwas mehr hätte anzufangen gewusst; der Ausdruck scheint uns (3—7 Takt, S. 10) ungewöhnlich mager und nichtssagend, wogegen das Einlenken nach *Es* und der Ausgang voll begeisterten Pathos ist.

Die zweite Lieferung enthält folgende Stücke:

No. 8.) Die Meerfrau. Sie steigt bei kaltem, feuchten Abend aus dem Wasser, um das liebe Menschenbild an ihren Busen zu pressen. Gedicht und Musik gehen darauf aus Schauer zu erregen, und der Componist hat durch herbe, mittelst häufiger Octavengänge verstärkte Dissonanzen zur Charakteristik des Schauervollen das Seinige gethan. Gänge, wie:



können wir unter keiner Bedingung gut heissen. Indessen hat auch diese Composition ihre Schönheiten, wohin

wir den immer bedeutsam hindurchklingenden Grundrhythmus rechnen.

No. 9.) Wasserfahrt. Der Liebende, aus dem Vaterlande schiffend, späht, vorüberfahrend, vergebens nach den blinkenden Fenstern der Geliebten. Ganz in Schuberts Manier; die begleitende Hauptfigur, die mit dem Gesange da, wo das Schmerzgefühl der herben Trennung den höchsten Gipfel erreicht, hart zusammenstösst, schildert die äussere und innere Bewegung mit grosser Gewalt. Die Stimme ist schwierig vorzutragen.

No. 10.) Das Fischermädchen. Bitte an das Fischermädchen, ans Ufer zu kommen. Die Composition nähert sich hier den italienischen Canzonetten. Eine süsse Sehnsucht dringt aus der ruhigen Bewegung des *Unisono* hervor.

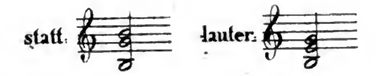
No. 11.) Liebesschmerz, voll Gluth der feurigsten Empfindung. Die Melodie wird auch hier einigemal durch die Begleitung genirt. Ueberall zeigt sich der poetische Sinn des Tonsetzers durch tiefes Eindringen in den Text und Beseelung desselben durch die Macht der Töne.

Das Aeussere ist, wie man es bei Musicalien aus Haslingers Officin gewohnt ist, elegant und correct zugleich.

Hr. Kulenkamp, ein braver Pianist, durch mehrere Pianofortecompositionen rühmlich bekannt, zeigt sich ihrer zugleich mit Gewandheit in einer Sphäre, in welcher wir ihn bisher nicht angetroffen haben: in der sehr durchgeführten Ballade. Die Gesangpartie ist für einen Tenor oder Bariton geeignet. — In der Auswahl seiner Texte in poetischer Hinsicht ist der Componist nicht eben glücklich; aber er sucht ihnen, was er braucht, abzugewinnen. Eine gewisse Lebhaftigkeit in der Schilderung bewegter Situationen ist der Preis, um welchen er ringt. Seine Melodie hat zwar nicht die Eindringlich-

keit und Originalität der Lachnerschen, sie bewegt sich zuweilen nachlässig fort. Die Gesangpartie wird meist durch die Instrumentalpartie gestützt und verstärkt; daher kein so hartes Zusammenstossen beider, wie in der Schubertschen Manier.

No. 1. Der treue Ritter (Gedicht von Tschaluschnigg). Der in den Kampf ziehende, und von seinem Liebchen mit Wehmuth scheidende Ritter lässt sich von ihr noch eine Haarlocke schenken, die er immer bei sich trägt, vor dem Kampfe herauszieht und mit Thränen benetzt, und noch als Erschlagener in der Hand hält. Darin besteht die Treue des armen Ritters, was in dem Gedichte nur etwas breiter und in schlechten Versen auseinandergelegt ist. Der Componist hat sich besonders an das Sentimentale der Situation gehalten, es in einfacher Weise, und in der Instrumentalpartie durch unterstützende, angemessene Accordefolgen ausgedrückt, und so dem Hörer Theilnahme einzuflössen gewusst. Er würde die Wirkung dadurch noch in etwas haben verstärken können, wenn er den ersten Hauptmoment des Textes (das Empfangen der Locke) mit dem Schlussmoment durch eine und dieselbe bedeutsame Melodie verknüpft hätte. Auf der Mitte der achten Seite soll die Instrumentalpartie wahrscheinlich durch einen Stichfehler




No. 2. Die schöne Schifferin zu Worms (von F. Dullen;) in Poesie und Composition das beste dieser drei Stücke. Der alte Schiffer grollt über seine leichtsinnige Tochter (doch ist der Sinn derselben in der Poesie eigentlich nicht ausgedrückt, sondern nur zu erra-

then) und ersticht sie in finsterm Unmuth, weil sie ihn zu Schande gebracht. Das Ganze ist in der Weise Löwe's aufgefasst, ohne dessen oft abenteuerliche Keckheit. Der Componist verfolgt die Dichtung Schritt vor Schritt; besonders geschickt, und eben auch ausdrucksvoll, ist der Uebergang der Erzählung von dem Vater auf die Tochter nach der lustigen Eingangsmelodie aus *D*-Dur behandelt (wo die Musik erst nur leicht nach *d*-moll modulirt, in *F*-dur einige Zeit verweilt und durch den Schluss in *A*-dur das grollende Lied des Alten vorbereitet) und die finstre, Unheilvolles verkündende Melodie des Alten, die sich mit Recht immer in tiefen Tönen herumdreht, kann nicht ohne Eindruck bleiben. Nach der ersten Strophe, wo erzählt wird, dass die Schifferin zu dem Alten hereintritt, da ergänzt die Musik sehr glücklich des Dichters Erzählung; die lustige Melodie lässt sich wieder hören. Die abgerissenen Accorde nach dem Eintritt sind ebenfalls sehr sprechend und motiviren die Frage der Tochter: „sag' an, was blickt dein Auge so wild", welche sehr angemessen im Recitativ gefasst ist. Auch die Katastrophe ist verständig behandelt. Der am Schlusse durch den starren Groll hindurchblickende Schmerz wird — da der Dichter sehr karg gewesen — durch den Vortrag des Sängers gehörig bezeichnet werden müssen.

No. 3. Der wilde Jäger (von Rogge); ein lebhaft bewegtes Schauerstück, voll Huhus, welches seinen Zweck erreicht: zu fürchten zu machen. Die Vertauschung der Tonart *g*-moll, von welcher das Stück ausgeht, mit *B*-dur findet Ref. nicht durch den Text bedingt, und die aufeinander folgenden Angaben des Tempo: Geschwind; Ziemlich geschwind; Rasch, zu unbestimmt.—

Der Notenstich ist rein und angenehm in die Augen fallend.

*Wendt.*

Für Freunde der Tonkunst, von *Friedrich Rochlitz.* Vierter Band.

Leipzig, 1832. 479 S. 8.

Wie reich an Belehrung und Genuss die früher erschienenen Bände dieser Schrift seien, haben diese Blätter bereits mehrfach ausgesprochen, und besonders auch der geistigen Eigenthümlichkeit, welche in jeder Zeile des würdigen Verfassers sich kund giebt, gebührend erwähnt. Sein Streben ist überall, dem Guten- und Rechten das Wort zu reden mit Liebe, mit Ernst; jede dahingegangene Kunstperiode in ihrer wahren Bedeutung aufzufassen, und vorzugsweise demjenigen stete Dauer zu sichern, was durch blendende Tageserscheinungen gefährdet erscheint. So sahen wir ihn *Händel*, *Bach*, die *Mara* u. a. wiederholt erheben. Aber weit entfernt, in blinder Verehrung jedes Alte anzustaunen, sucht *Rochlitz* unablässig auch dem Neuen zu seinem Rechte zu verhelfen und so die erfreulichste Vermittlung einzuleiten. Und gewiss wurde dieses Streben in den meisten Fällen gekrönt. Ueberall entschied die Stimme der Bessern zuletzt für diese billigere Ansicht, und es steht zu erwarten, dass sie im Laufe der Zeit mehr und mehr durch Deutschland und Europa sich Geltung verschaffe.

Was von den ersten Bänden gerühmt wurde, gilt in noch ausgedehnterem Sinne von dem jüngst erschienenen vierten. Nicht blos einzelne Belehrungen über anziehende Gegenstände, sondern eine umfassende Abhandlung über einen der allerwichtigsten wird uns dargeboten, welche die fruchtbaren Keime einer grossen Anzahl von Untersuchungen enthält. Es sind die Grundlinien zu einer Geschichte der Gesangsmusik für Kirche und Kammer in Deutschland und Italien während der letzten drei Jahrhunderte, von S. 1—242. Entstanden sind sie, laut der Vorrede, aus mündlichen Vorträgen, welche der Verf. im Winter 1831 u. 32 vor erwählter Gesellschaft hielt. Der Inhalt ist theils geschichtlich,

theils urtheilend, und man muss eben so sehr die Fülle des Wissens, das doch so prunklos und bescheiden auftritt, als die Umsicht und Gerechtigkeit des Urtheils bewundern. Wie sehr wäre es zu beklagen, wenn der Verf. sein grösseres Unternehmen, eine ausführliche Geschichte der Tonkunst von da an, wo *Forkel* aufhört, bis auf unsere Tage, wirklich nicht ausführte! — Niemand ist demselben so gewachsen, als gerade er, und mit Bestimmtheit lässt sich vorhersagen, dass kommende Zeiten es der unsrigen zu bitterstem Vorwurfe machen würden, wenn sie in ihrer Eil und Unruhe eine solche Gabe gleichgültig ausgeschlagen hätte. Nun ist unläugbar viel Gährung und Beweglichkeit, wie der Tag sie bringt, einem so umfassenden Werke nicht günstig. Aber die Stürme toben aus, und selbst im Ungewitter denkt der Weise der schöneren Zukunft, und der schaffende Geist des Menschen erfreut sich im Anhauche ewiger Ideen unzerstörbarer Heiterkeit. Möchte diese Betrachtung dem würdigen Verfasser bedeutend genug erscheinen, damit auch in dieser verworrenen Zeit für bessere Jahre und bessere Menschen in der Gegenwart aus seinen Händen Lehre, Trost und Genuss hervorgehe. Es ist nicht blos unser Wunsch, den wir hier ausdrücken: Viele und Unzählige theilen ihn. —

Bis dahin jedoch, dass diese Hoffnung wahr werde, laden wir die Freunde der Kunst zur Betrachtung des hier Gegebenen ein. Einen Auszug desselben unserer Anzeige einzuverleiben, kann nicht in unserm Plane liegen. Nur hindeuten wollen wir auf einige Hauptpunkte. Fein und treffend erörtert der Eingang die Begriffe Kunst und Kunstgenuss und wendet sich dann zum Eigenthümlichen der Tonkunst. „Durch Schöpfungen der Tonkunst, heisst es S. 12, die deren Eigenthümlichlichkeit und Bestimmung entsprechen, werden zugleich innere Anschauungen und Gefühle erregt: nach der eigenen Art aber, wie dies hier in Tönen und deren Bewegung geschieht und allein geschehen kann, werden

diese Anschauungen und Gefühle ihren ursprünglichen, allgemeinsten und höchsten Gegenständen zugeleitet. Nun ist aber und bleibt ewig der allgemeinste und höchste Gegenstand innerer Anschauungen und Gefühle die Idee der Gottheit und des Göttlichen. Zu dieser Idee strebt die Tonkunst, das Menschliche zu erheben; statt dass z. B. die Malerei und Bildhauerkunst die Idee der Gottheit und des Göttlichen dem Menschlichen zuleiten. Malerei und Bildhauerei wollen das Unendliche begränzen (jede Gestalt ist Begränzung,): die Tonkunst will das Begränzte zum Unendlichen erweitern. Suchen jene das Geistige zu versinnlichen: so sucht sie das Sinnliche zu vergeistigen. Wollen jene das Göttliche vermenschlichen: so will sie das Menschliche vergöttlichen." — Wollte Gott, diese Ansicht der Tonkunst hätte von je die Herrschaft behauptet; wie viel Falsches und Verwerfliches wäre dann unterblieben! — Hierauf entwickelt der Verf. den Begriff der Kunstgeschichte, zeigt, dass Deutsche und Italiener hier die erste Stelle einnehmen und führt uns dann zu Anfang der ersten Periode in die Hallen der Kirchen und Klöster, welche im Mittelalter die Wiege der Tonkunst wurden. Den Ursprung derselben findet er nicht in Italien, sondern bei den Niederländern. Hier, wo ein verjährter Irrthum bekämpft wird, den zuerst *Rochlitz* selbst vor mehr als zwanzig Jahren in der Leipz. Mus. Zeitung aufdeckte, begegnet uns eine Wärme und Beredsamkeit, wie nur die befestigte Ueberzeugung sie verleihen. Die einfachen Melodieen, die tiefsinnigen Harmonieen jener frühesten Meister werden trefflich geschildert und gegen Angriffe vertheidigt, da der Ausdruck des Grossartigen, andächtig-Feierlichen oder andächtig-Freudigen sich bei Allen wiederfindet, während jede Spur sinnlichen Affectes oder Reizes fehlt. Alsdann nennt der Verf. vornehmlich drei dieser Meister als die berühmtesten und einflussreichsten, *Josquin de Prés* (*Jodocus Pratensis*) geb. um 1440, und 1471 vom Papste als Kapellmeister nach Rom berufen, *Claude Goudimel*, geb. 1500 und *Orlando Lasso*, geb. 1520.

Die zweite Periode (S. 56 sqq.) zeigt uns die Ausbildung kontrapunktischer Formen und Erweiterung der Kirchenmusik durch Italiener, besonders durch *Pietro, Aloisio da Palestrina*, geb. 1529, starb 1594, der 1555 unter Paul IV. als päpstlicher Kapellmeister mit der *Missa papa Marcelli* hervortrat. Neben seiner grossartigen Wirksamkeit erscheint der gleichfalls treffliche Giovanni Maria Nanini gleichsam verdunkelt, bis mit Gregorio Allegri, geb. um 1590, seit 1629 Mitglied der päpstl. Kapelle, (Coreggio, der grosse Mahler, war sein Anverwandter,) eine neue Glanzepoche beginnt. Auf ganz verschiedene Weise und durchaus selbständig bildete sich unterdessen die Deutsche Musik aus. Volksgesang und Kunstgesang blieben hier länger ungetrennt. Wir haben noch einzelne Reste mährisch-böhmischer, selbst hussitischer Gesänge, die im Ausdrucke demüthiger Andacht und Hingebung unübertroffen sind. „Die aus dem Geiste und Sinne, auch aus der Gesangsweise des Volks entsprungene, durch die heiligen Gegenstände, worauf sie nun angewendet ward, veredelte, und durch die gesammte damalige Lage dieses Volks — selbst durch den Druck, der die Kraft hervorrief, dann später durch den Kampf, der sie stärkte, — gehobene, endlich bei ihrem Erfolge mit ungemeiner Vorliebe behandelte Musikart ist nun unser deutscher Kirchenchoral und was, etwas ausgeführter, ihm nahe verwandt ist.“ S. 80 etc. Ueber Luther's und Walther's (letzterer liess 1524 das erste lutherische vierstimmige Gesangbuch zu Wittenberg drucken,) Thätigkeit für den Choral, ferner über die Ausbildung desselben bis zum dreissigjährigen Kriege, dann aber auch über die kunstvolleren Werke des Jacobus Gallus (Hänel, geb. um 1550, gest. 1591) Melchior Vulpius, seit 1600 Kapellmeister zu Weimar, und Michael Prätorius, (zwanzig Jahre jünger, braunschweigischer Kapellmeister) folgt eine Menge anziehender Bemerkungen.

Die dritte Periode (S. 104 ff.) führt uns zur Entstehung der Kammermusik, welche, seit in Italien (um

1600) die Oper als Nachahmung der Chöre des altgriechischen Trauerspiels erfunden war (s. den Aufsatz des Verf. im 1. Bande dieser Schrift), bedeutend hervortritt, und bald auf die Kirchenmusik, von der sie doch anfangs strenge sich schied, zurückwirkt. Nicht bloss im Gebrauche neuer Formen, wie des Recitativs und der Arie, sondern besonders im Vorwalten des persönlichen Ausdrucks in Schilderung einzelner Zustände und Affecte zeigte sich dies. Uebrigens war die älteste Oper durchaus ernst und feierlich. „Unsre Opern, heisst es S. 113, sind von den frühesten noch mehr verschieden, als unsere Kirchenmusik von der des Palästrina; und das will doch gewiss viel sagen. Ueberhaupt die Kunst — jede Kunst, auch die Poesie — soll es auf's Beste um sie stehen, bedarf eines Aristokratismus: (eines geistigen;) man darf das jetzt nur nicht laut aussprechen, ohne mit Pflastersteinen, körperlich oder geistig, begrüsst zu werden. — Goldne Worte! — Neben der Oper entstand bald darauf durch einen klugen Gedanken des geistvollen Philippus Neri das Oratorium, vom Betsaale so genannt, wo man zuerst diese geistlichen Opern aufführte. Auch dadurch kam neues Leben in die Italienische Musik, als dessen Vertreter Allessandro Scarlatti, geb. zu Neapel 1658 und sein leidenschaftlicher Nebenbuhler Francesco Durante, geb. ebendaselbst, 1693 zu betrachten sind. — Höchst ungern versagen wir uns das Vergnügen, Schritt vor Schritt den Verf. auf seinem ferneren Gange zu begleiten. Keine Seite ist ohne eine lehrreiche Anmerkung; desto gewisser darf man erwarten, kein Kunstfreund werde diese Quelle der Belehrung unbesucht lassen. Die vierte Periode ist bezeichnet durch die beiden grossen Deutschen Georg Friedrich Händel, geb. 1684 und Sebastian Bach, geb. 1685, deren Aehnlichkeiten und Unähnlichkeiten vortrefflich nebeneinander gestellt werden: (S. 154. ff.) wobei Händel im Besitze üppigster Vollkraft gleich einem Heros des Alterthums, Bach im milden Lichte patriarchalischer Frömmigkeit erscheint. Zu der-

selben Zeit hatte in Italien der Dilettantismus sich überall verbreitet, welchem die immer zunehmende Opernlust kräftig in die Hände arbeitete. Nur Wenige zeichnen sich vor der Menge durch höheres Streben aus; es sind Leonardo Leo, geb. 1700, Nicolo Jomelli, geb. 1714, Giambatista Pergolesi, geb. 1707, dessen Schwanengesang, das *Stabat mater*, 1737, diese ganze Richtung characterisirt. Von Johann Adolph Hasse und Karl Heinrich Graun wird dann mit grosser Liebe gehandelt und besonders jene hohe Kraft anerkannt, bis die fünfte Periode uns mit bedeutenden Umwälzungen in Kunst und Geschmack bekannt macht. Schwung und Reichthum der Erfindung treten zurück vor der Kunst der Ausarbeitung und Verzierung, das Orchester auch bei der Kirchenmusik wird beträchtlich vermehrt, und greift mit der Fülle und Pracht der Instrumente vielfach dem Gesange vor, die Virtuosität wendet sich vorzugsweise dem Instrumentenspiel zu, und diese Richtung geht von Wien aus, wo nacheinander die drei grössten Meister der Instrumentalmusik, Haydn, Mozart, Beethoven hervortreten. Bei diesem Vorherrschen der Instrumente, so günstig es auf gewisse Kunstzweige einwirkte, litt freilich der Gesang, welcher sich den Instrumenten allzusehr anbequemte, und nicht selten in blossen Ohrenkitzel durch leere Virtuosität ausartete. Treffende Bemerkungen über das Unterscheidende der drei grossen Meister machen den Schluss, wobei namentlich Beethoven's unvergleichlicher Geist gerechte Würdigung erhält. „Man hat ihn (in Hinsicht auf Musik) den Erfinder des Jahrhunderts genannt. O ja wahrlich, er ist es: aber welcher Komponist hat jemals auch die ganze Scala menschlicher Gefühle, von kindlich-naiver Behaglichkeit bis zum zerreissendsten Seelenschmerz von volksmäsig derber, ja roher Lust bis zu hinschmelzender Zartheit und Innigkeit — und wie man sonst die Kontraste stellen mag: wer hat sie so durchmessen und in Tönen ausgedrückt, wie er?" — (S. 236) Und doch wird bald darauf (S. 240) über Beethoven's Christus

am Oelberge das richtige Urtheil gefällt, dass er aus sehr disparaten Theilen bestehe, von denen nur einzelne des grossen Meisters würdig sind, und von den beiden Messen gesagt, dass die erste noch einigermassen auf seinen Vorgänger, Joseph Haydn, deute, — während die zweite in ihrer Art ganz allein und abgesondert dasteht, wie Beethoven selbst in seinen letzten Jahren. „Sie ist ein tiefer, aber auch dunkler und nur für den Bergmann erfreulicher Schacht von grösstem Umfang, voll gewaltsam gesprengter, versteinter Reichthümer. Eine Summe ganz eigenthümlicher Erfindungen, ein fast unablässig loderndes Feuer, wunderbare, zum Theil höchst fremdartige Kombinationen; aber auch leidenschaftliche Stimmung und Verstimmung, hartnäckige Verschmähung jedes Maases und gewaltsame Anwendung jedes Mittels, selbst wenn es der eigentlichen Bestimmung der Gattung ganz entgegen wäre. Ich weis nicht, wie das Werk auf Andre einwirkt: ich aber, so oft ich es durchgegangen, habe es jederzeit anstaunen und betrübt zurücklegen müssen". (S. 241) — Möchten manche übertriebene Verehrer Beethoven's sich diese billige Sprache zum Muster nehmen. —

Die zweite Stelle in diesem Bande nimmt ein das Leben der Faustina Hasse, geb. Bordoni, zu Venedig 1700, deren höchst ausgezeichneter Character (nicht blos als Sängerinn spielte sie eine grosse Rolle,) mit fester Hand auf das Ansprechendste entworfen ist. Dieses Stück war bereits früher erschienen. Dann folgt das Leben des Karl Philipp Emanuel Bach, der mit Recht von Mozart als der Gründer des neuern Klavierspiels betrachtet wird, geb. Weimar 1714 (Sohn des grossen Joh. Sebastian B.) gest. zu Hamburg 1788, aus welchem wir gerne Manches aushöben, wenn es der Raum verstattete. Hieran schliesst sich Musik und Musiker in Wien, zwei Briefe, vom Jahre 1822, die, schon früher (1828) gedruckt, viel Anziehendes enthalten, das zum Gemälde des wunderlich verworrenen und getheilten

musikalischen Treibens der neuesten Zeit dient. Besonders erfreulich ist Salieri's und Beethoven's persönliches Erscheinen in dem zweiten dieser Briefe, auf welchen wir ausdrücklich aufmerksam machen, damit man nachsehe und lese. Ergreifende Betrachtungen über Glück und Elend des vereinsamten Künstlers bilden den Schluss. — In dem Gespräche „der Komponist und der Gelehrte" wird von dem Widerspruche des Zeitgeschmackes und der echten Kunst im Gemüthe des Tonkünstlers, und neben manchem Andern vorzüglich von dem in der neuern Zeit vernachlässigten Rhythmus gehandelt, dessen Gewalt die früheren Meister so wichtig anzuwenden verstanden. Dann folgt eine Abhandlung über Seb. Bach's grosse Passionsmusik nach dem Evangelisten Johannes, welche sowohl den Ursprung dieser Musiker überhaupt aus dem lutherischen Ritus, als Bachs grosse Verdienste um dieselben darstellt. Und wie ein *Presto Scherzando* ist dem Allen eine Humoriske angehängt: Versuch einer musikalischen Reise im Befreiungsjahre 1813, die in heitern, doch bedeutenden Klängen manches Menschliche und Künstlerische zur Sprache bringt.

*Ds.*

---

Blätter aus der Brieftasche eines Musikers, herausgegeben von *August Kahlert.*

Breslau 1832. Verlag von C. G. Förster.

Ein Aesthetiker, der über Musik schreibt, — und zwar in allen Genren: componible Gedichte, Ständchen, Tischlieder, Romanzen, Balladen, Briefe, rührende, ergreifende musikalische Novellen, Urtheile, ausführlich definirende Beurtheilungen und Characteristiken lebender und verstorbener Compositeure, und — „Potpourri."

Aber wollte der Himmel, die vielen, vielen, auf dem Gänsekiel musicirenden Aesthetiker und schönen Geister musicirten nur alle so, wie dieser tüchtige Herr *August Kahlert*, den wir — manchen Indizien folgend, — zwar für einen, nicht *en professo* musikkundigen, aesthetischen Dilettanten halten, aber für einen der vorzüglichsten Sorte.

Wer Musik liebt und gern schön Geschriebenes über Musik liest, aber doch auch verlangt, dass man es dem Schreiber anmerke, dass er nicht allein Herz und Ohr auf dem rechten Flecke, sondern auch reelle Kenntnis von der Sache im Kopfe sitzen haben mag, — der greife nach dem recht sehr interessanten Heftlein, und er wird, neben anziehender Unterhaltungs-Lectüre, zugleich auch manches Belehrende, mitunter manches uns aus dem Herzen Gesprochenes finden. Zu letzterem rechnen wir vorzüglich, was der Verfasser in der Abtheilung: „Zeitgenossen" über *Spontini* ausspricht.

Herr *Kahlert* schreibe in dieser Sphäre noch Vieles, er wird sich des Einklanges vieler Verständigen und Kunstfreunde versichert halten können.

*Gfr. Weber.*

---

Musicalisches Hülfsbuch für Prediger, Cantoren und Organisten, von *J. A. G. Heinroth*, Doctor und Director der Musik in Göttingen.

Göttingen, bei Fr. E. Huth. 1833.

Für Prediger, Cantoren und Organisten, welche nicht schon ohnedies in das musicalische Fach und Wesen eingeweiht sind, ein höchst nützliches Büchlein, um sich die nöthigsten allgemeinen Kenntnisse vom Gesange, vom Clavierspiele, Orgelspiele, von Kirchenmusik, von der Orgel, ja auch von den Glocken, zu verschaffen. Der vielseitig bewährte Verfasser, unser werther Mitarbeiter, handelt, nachdem er in der „Einleitung an die Herrn luthe-



„rischen Prediger, und die es werden wollen," diesen Herren ihre Pflichten, in Beziehung auf Musik als Veredlungsmittel, zu Gemüthe geführt, in sechs Capiteln: vom Gesange, — vom Clavierspiele, — vom Orgelspiele, — von der Kirchenmusik, — von der Kenntnis der Orgel, und endlich — von der Kenntnis der Glocken.

Dass in einem Hilfbüchlein von nicht vollen 9 Bogen eine vollständige Erörterung all dieser Gegenstände von Grund aus bis ins Feine hinauf nicht erwartet werden kann, begreift jeder Verständige unerinnert; aber von jedem der verschiedenen Gegenstände sagt der Verfasser viel Gutes, Wahres und Gediegenes und trifft den Nagel auf den Kopf, was für Schriftchen dieser Art die Hauptsache ist.

Eigens interessant ist dasjenige, was das Büchlein aus dem Fache der Glockenkunde enthält. Es mag hier ein Auszug dieses Capitels stehen, weil diese Materie im Allgemeinen noch eine ziemlich unbekannte ist, und daher gewiss vielen Lesern der Cäcilia neu und belehrend sein wird.

Nachdem der Verfasser das Allgemeine über Wesen und Beschaffenheit der Glocken beigebracht, fährt er folgendermasen fort.

„Das Metall, woraus die Glocke gegossen wird, heisst „Glockengut oder auch Glockenspeise, und besteht ent„weder aus drei, oder vier Theilen Kupfer und einem „Theile englischen Zinn. Man nimmt auch wohl Messing „zu der Masse, allein die Materie wird dadurch spröde, „so dass die Glocke leicht springt. Glocken von Eisen „geben keinen guten Ton.

„Um zu sehen, ob das Glockengut eine gute Mischung „von Kupfer und Zinn habe, feile man einen Fleck; giebt „dieser eine schöne Silberfarbe, welche in das Röthliche „spielt, so kann man mit der Mischung zufrieden sein. „Der Preis eines Centners Glockengut von vier Theilen „Kupfer und einem Theile englischen Zinn ist ohngefähr „mit Einschluss des Feuerabganges 42 bis 44 Rthl.

„Das Giesserlohn richtet sich besonders nach den Ver-„zierungen, welche der Glocke gegeben werden, und „nach ihrer Schwere. Eine Glocke von 5 Centner zu giessen, „macht nicht mehr Mühe, als wenn sie 15 Centner wiegt. „Mit ihrer Schwere vermindert sich das Giesserlohn, so dass „der Centner von einer etwa 5 Centner schweren Glocke, „je nachdem sie reich verziert ist, 11 bis 17 Rthl., dagegen „von einer 50 bis 70 Centner schweren Glocke nur 6 bis „8 Rthl. mit allen dabei nöthigen Unkosten beträgt. Ist „die Schwere der Glocke bestimmt, so setze man fest, „dass, wenn sie das bedungene Gewicht übersteigt, dem „Glockengiesser blos das Metall, nicht aber das Giesser-„lohn vergütet werde. Beim Umgusse alter Glocken werden „auf 100 Pfund 10 bis 11 Pfund Feuerabgang gerechnet.

„Der Klöpfel der Glocke ist bekanntlich von Eisen. „Das Pfund desselben wird aber dem Glockengiesser eben so „theuer bezahlt, als das Pfund Glockenspeise, zu welchem „Preise derselbe bei alten Glocken ebenfalls den Klöpfel „annehmen muss. Die Schwere des Klöpfels steht mit „dem Gewicht der Glocke etwa in folgendem Verhältnisse, „so dass man auf jeden Centner Glockengewicht $2\frac{1}{2}$ Pfund „Klöpfelschwere rechnet und diese dann noch durch 5 Pfund „vermehret, wornach der Klöpfel einer Glocke von 1 Cent-„ner $7\frac{1}{2}$ Pfund, und einer Glocke von 2 Centner 10 Pfund „wiegen würde. Der Klöpfel wird am besten durch Rie-„men, nicht aber durch Stricke oder Ketten befestigt.

„Wünscht eine Gemeinde ein Glockengeläute, oder „ein schon vorhandenes noch zu vermehren, so entsteht „die Frage, wie die Glocken zusammenstimmen sollen. „Bei einem Geläute von drei Glocken sind diese gewöhnlich „in einen harten *c*, *e*, *g*, oder in einen weichen *c*, *es*, *g* „Dreiklang intonirt. Zwei Glocken gebe man entweder „eine grosse *c*, *e*, oder eine kleine *c*, *es* Terz, auch kann „man sie in eine reine Quarte *c*, *f*, oder reine Quinte *c*, *g*, „stimmen. Diese genannten Stimmungen sind besonders „deshalb zu empfehlen, weil man, falls eine dritte Glocke „noch hinzukommen sollte, dann immer eine angenehme Har-„monie bekommen kann. Es ist freilich für den Glockengies-„ser eine schwierige Aufgabe, den verlangten Ton richtig zu „treffen, doch ist es nach dem Zeugniss berühmter Meister „möglich, sobald man einen hohen Gusspreis nicht scheuet. „Der Glockengieser Lange aus Hildesheim hat zu einer „vorhandenen Glocke in der hiesigen St. Johannis Gemeinde „eine grössere und kleinere Glocke hinzugegossen und „den von mir bestimmten Ton genau getroffen, so dass „das Ohr durch den harten Dreiklang *B*, *D*, *f*, angenehm „ergötzt wird.

„Ist eine Glocke vorhanden, und es soll eine neue „dazu gegossen werden, so bestimme man in dem Con-

„tracte, dass sich der Glockengiesser verbindlich mache, „zu dem Tone der vorhandenen Glocke zu liefern: ent- „weder die grosse oder kleine Terz abwärts oder auch „aufwärts; entweder die reine Quarte oder Quinte abwärts „oder auch aufwärts. Dies ist hinsichtlich der Tonbestim- „mung die sicherste Vorsichtsmassregel, nach welcher „der Glockengiesser keine Ausflüchte zu machen im „Stande ist.

„Um nun zu wissen, ob die Glocke den bestimmten „Ton habe, ist nichts weiter nöthig, als dass man mit „einer Flöte oder Clarinette sich unter die Glocke stellt „und denjenigen Ton laut anbläset, den die Glocke haben „soll. Hat sie ihn, so antwortet sie durch ein leises Echo „oder Nachhallen, sie schweigt aber, sobald der Ton „gegen den angeblasenen nur um einen Viertelton ver- „schieden ist. Diese merkwürdige Erscheinung ist in der „Natur der consonirenden Töne begründet. Die Glocke „antwortet ebenfalls, jedoch nicht ganz so laut, wenn man „die reine Quinte hören lässt, weil dies Intervall nächst „dem Einklange und der Octav am deutlichsten consonirt. „Wird eine grosse Glocke geläutet, so kömmt es uns „oft vor, als hörten wir zwei Töne, gleichsam zwei Glocken, „welche in eine reine Quinte gestimmt zu seyn scheinen, „es rührt aber diese Erscheinung von dem Miterklingen „der Quinte als consonirenden Intervalls her.

„Statt der Glocken fängt man in den neuesten Zeiten „an, Klangstäbe zu gebrauchen, welche grosse Vorzüge „vor den Glocken haben. *a*) Sie tönen eben so stark „und oft noch stärker als die Glocken. *b*) Sie sind viel „leichter und viel richtiger zu intoniren als eine unge- „heure Metallmasse. *c*) Sie beschweren die Thürme nicht „und sind mit viel weniger Müh aufzustellen, da das „Aufwinden, besonders grosser Glocken, bedeutende „Unkosten erfordert und nicht selten mit Lebensgefahr „verbunden ist. *d*) Sie springen nicht leicht, da man „dieses häufig bei starker Kälte oder bei anhaltendem „Läuten bei den Glocken zu befürchten hat. *e*) Man erspart „bei denselben mehrere Glockenläuter, da bei den Klang- „stäben das Geläute durch einen Mechanismus bewirkt „wird, den ein einziger Mensch in Bewegung setzen kann. „*f*) Die Klangstäbe sind mit sehr geringen Kosten anzu- „schaffen, da nicht nur Metall, Guss, sondern auch Verfer- „tigen und Transport der Glocken ungemein theuer sind, „so dass sich manche arme Dorfgemeinde kaum eine arm- „seelige Glocke anzuschaffen im Stande ist. Die ersten „Versuche, Klangstäbe statt der Glocken zu gebrauchen, „hat man in den vereinigten Freistaaten Amerika's gemacht. „In Deutschland findet sich ein Glockengeläute aus Klang- „stäben zu Serno, welches aus drei Stäben besteht, und „nur mit Einschluss der Versuche 64 Rthl. kostet, wofür

„man kaum eine einzige kleine Glocke bekommen würde. „Diese Klangstäbe sind aus sogenanntem Drei-Brandstahl „geschmiedet, rein geschliffen, und wiegen zusammen „72 Pfund; eine unbedeutende Schwere gegen nur eine „einzige mittelmässige Glocke. Jeder Stab ist in einen „Winkel von 68 Grad gebogen und oben mit einem Hen- „kel versehen. Der Anschlag wird durch 6 Hämmer von „Holz vermittelst eines Räderwerks bewirkt. Verfertigt „ist dieses Geläute von dem Schmiedemeister Sachsenberg „in Rosslau bei Dessau. Auf diese Weise kann man sogar „bei Uhren selbst auf dem Lande ein Glockenspiel haben, „welches man der bedeutenden Kosten halber nur in „grossen Städten bei reichen Gemeinden antrifft. Hätte „man jenes Geläute zu Serno durch Glocken bewirken „wollen, so würde dieses am Glockengiesser-, Zimmer- „mann-, Schmiede-Lohn etc. an 3000 Rthl. gekommen „seyn. Möchte doch diese neue und nützliche Erfindung „allenthalben Nachahmer finden!“

Der Herr Verfasser verzeihe das durch den vorstehenden Nachdruck begangene Plagiat; — sein Zweck, nützlich zu werden, wird dadurch nur befördert,

Das zur Recension eingesendete Exemplar des Hilfbüchleins, in klein Octavformat, ist auf schönem Papiere säuberlich gedruckt und nett brochirt. Der Ladenpreis ist nicht angegeben.

D. Rd.

---

Siona, eine Sammlung leicht ausführbarer Cantaten und Kirchenstücke für den sonn- und feiertäglichen Gottesdienst, von verschiedenen Componisten der älteren und neueren Zeit, Heft 1 und 2.

Breslau, bei C. G. Förster.

Der Name Siona muss wohl etwas ganz besonders Anziehendes für Herausgeber von Sammlungen kirchlicher Compositionen an sich haben, indem dieser, erst vor Kurzem von Hans Georg Nägeli et Comp. in Zürich gewählte Titel, unter welchem uns dort, als erstes Heft, eine Sammlung von Fugen und Fugetten von G. H. Stötzel geboten worden ist, nun auch als Titel der rühmens-

werthen Sammlung erscheint, welche, aus der mit jedem Tage thätiger erscheinenden Förster'schen Offizin hervorgehend, in diesem Augenblicke vor uns liegt.

Dass das Unternehmen der Verlaghandlung an sich selber ein sehr verdienstliches, practisch vielfältige Vortheile gewährendes ist, fällt schon bei der Durchlesung des Titels von selbst in die Augen.

Das vorliegende **Erste Heft** enthält ein:

**Magnificat** vom rühmlich bekannten Leipziger Cantor *Theodor Weinling*, in Partitur, mit teutschem Texte: „Gott ist's, den meine Seele preiset;" ein würdig gehaltenes Kirchenstück, mit ganz mässiger Instrumentalbegleitung (ausser dem Bogenquartette nur zwei Oboen oder Clarinette, oder Flöten *) Fagotte, vier Trompeten, und Pauke,) bestehend aus einem *Allegretto*, einem *Maestosc*, einem *Andantino grazioso*, und einem durch ein *Grave* eingeleiteten fugirten *Vivace*, zusammen 45 Folioseiten Partitur.

Das **zweite Heft** enthält eine **Charfreitagscantate**, zusammengesetzt aus zwei Nummern des Händel'schen Oratorium *Saul*, mit unterlegtem Texte von einem uns bisher unbekannt gewesenen Herrn *Zeitzmann*.

Die Stücke, aus welchen die Cantate zusammengesetzt ist, sind: das Klagelied, aus *c*-moll, des dritten Theils, $\frac{3}{2}$-Tact, „*Mourn, Israel*," — oder, nach der deutschen Uebersetzung: „Klagt, jammert laut," **) mit einer Einleitung von 6 Tacten, welche sich in der Originalpartitur nicht, wohl aber im Clavierauszuge findet. — Daran schliesst

---

*) Seite 23, Tact 2 und 3, ist die Art, wie die Clarinette oder Oboen die Flötenstimmen vertreten sollen, abgerechnet auch den Druckfehler ā statt ḡ, etwas unglücklich holpernd ausgefallen! — Warum nicht lieber *Ob.* 1. *col. Vlno.* 2., — *Ob.* 2. *all ott. bassa del V.* 1. — ? — oder kurzweg *all' ott. alta dei Fagotti?*

**) Seite 73 — 76 des Raue'schen Clavierauszuges; — Originalpartitur. *S.* 185.

sich das *Arioso* Davids: „*In swetest Harmony*“ — hier: „In süsser Harmonie“, mit dem Chore „*O fatal Dai!*“, — „O banger Tag“ *) hier „O schweres Leid“, anschliesst, diese beiden Stücke aus *E*-dur in *Es* transponirt, was, in Anbetracht des, seit Händels Zeiten veränderten Diapasen, ganz zweckmässig erscheint und wodurch nebenbei auch die Möglichkeit des unmittelbaren Aneinanderschliessens beider Theile bedingt war.

Die Wahl grade dieser Stücke zur Bildung einer Charfreitags-Cantate ist nicht allein sichtbar schon an und für sich selbst eine gelungene zu nennen, sondern als ganz besonders gelungen, müssen wir den Text theils an sich selbst, theils und vorzüglich aber die Unterlegung desselben rühmen, welche mit solcher Umsicht und verständiger Beachtung des Gewichtes, der Dehnbarkeit oder Undehnbarkeit, des grammaticalen und rhetorischen Accentes einer jeden Sylbe, geschehen ist, dass wir nur gradezu all unsern vielen Uebertragern neuester Französischer Opern ins Teutsche, den zehnten Theil derjenigen Umsicht und Verständigkeit wünschen dürfen, mit welcher hier Herr *Zeitzmann* sich jeder Note und jedem Zeitgewichtchen des Händel'schen Tongewebes in so weit anzuschmiegen gewusst hat, als diess bei Uebertragungen nur immer möglich ist — (dass etwas völlig Befriedigendes in diesem Gebiete zu leisten am Ende immer unmöglich bleibt, verkennt kein Verständiger.)

Die Ausgabe ist in Partitur, und zwar nicht mit der, von unseren neueren Verbesserern vermehrten und aufgeputzten, anspruchvollen und schwer zu besetzenden Instrumentirung, sondern nur mit der ursprünglichen, so wie sie Händel selbst gesetzt hatte; was wenigstens für den Zweck der vorliegenden, ohne Zweifel auch für minder luxuriös ausgestattete Kirchenmusik-Institute bestimmten Ausgabe, so dankenswerth ist, als das Gegentheil un-

*) Original-Partitur S. 196 und 199; — Clav. Ausz. S. 91.

vernünftig und zweckwidrig wäre. Die ganze Instrumentalbesetzung besteht, ausser dem gewöhnlichen Bogenquartett, aus zwei Oboen.

Der Stich und das sonstige Aeussere beider Hefte ist gut, — das Papier der uns zugesendeten Exemplare sehr schön.

*d. Rd.*

---

XXV Leçons pour le Violoncelle, accompagnées d'un second Violoncelle, par *J. J. F. Dotzauer.* Op. 123.

à Mayence, Paris et Anvers chez le fils de B. Schott.

Von Herrn *Dotzauers* Violoncellschule ist schon im ersten Bande der Caecilia, S. 356, und im dritten, S. 249, mit gebührendem Lobe gesprochen worden. Die vorstehend angezeigten *Leçons* enthalten, in zwei Heften, eine Fortsetzung der Violoncellschule, in 25 sorgfältig geordneten und überall wo es nöthig schien mit Anzeigung der Fingersätze versehenen Uebungsstücken, welche, so wie Alles was den Namen *Dotzauer* trägt, den Freunden des Violoncells nichts anders als höchst willkommen sein können.

*Dr. Aab.*

---

Deux Duettinos pour deux Bassons, composés par *Charles Almenräder.* Op. 8.

à Mayence etc. chez les fils de B. Schott. Pr. 1 fl. 12 kr.

Herr *Carl Almenräder* ist der vollendetste Fagottist, der mir noch vorgekommen, und seine Verdienste um die Vervollkommnung seines Instrumentes, welches er schier zur Hälfte neu construirt und dadurch zu einer bisher ungekannten Vollendung erhoben hat, sind, so wie auch einige seiner Compositionen für das Instrument, in der Caecilia mehrfältig anerkannt und gerühmt worden. (Cäcilia II Bd. S. 123; — IV Bd. S. 113; — VII Bd. S. 186. IX Bd. S. 128.)

So wie seine Schrift über das Instrument und seine Compositionen sicherlich in jedes, auf Voranschreiten Anspruch machenden, Fagottisten-Händen sind, so wird auch den, dermal vor mir liegenden Duettini gleiches Glück und gleiche Anerkennung nicht entgehen, wozu ich sie mit wahrem Vergnügen empfehle. Sie sind nicht grade leicht, doch überall erkennt man den, mit den eigenthümlichen Schönheiten seines Instrumentes vertrauten Meister, welcher dem Spieler nichts bietet, als was mit Wirkung — wenigstens auf dem *Almenräder*'schen Fagotte mit vollkommener Wirkung — geleistet werden kann.

*Gfr. Weber.*

---

Troisième grande, Sinfonie héroique, en mi♭, de *L. van Beethoven*, oeuvre 55, arrangée pour le Pianoforte, avec accompagnement de Flûte, Violon et Violoncelle, par *J. N. Hummel.*

Mayence etc. chez les fils de B. Schott, Pr. 4 fl. 12 kr.

„*Troisième grande Sinfonie héroique*" — ? ist falsch! — Bekanntlich hat *Beethoven* nur Eine geschrieben; zwar eine, die für tausend gilt, aber immer doch nur eine Einzige — welche auch gewiss ewig einzig bleiben wird.

Wie gern verzeihen wir aber dem Bearbeiter, oder seinen Herausgebern, den unrichtigen Ausdruck, um des köstlichen Schatzes willen, welchen sie in dieser Bearbeitung den Freunden des Clavierspiels geschenkt haben, — wie sehr auch, wie natürlich, ein solches Arrangement nur als eine leichte *Crayon*-Zeichnung des grandiösen Originalwerkes gelten kann.

In welchem Grade dem Herrn *Hummel* Arrangements dieser Art zu gelingen pflegen, ist längst bekannt und vielfältig dankbar anerkannt, und auch in diesen Blättern bereits ausführlich besprochen worden.

*Gfr. Weber.*

---

**Der kleine Flötenspieler**, eine Sammlung leichter und angenehmer Handstücke für die Flöte von *F. A. Michaelis.* 1. Heft.

Breslau bei C. G. Förster.

Das Heftchen enthält im Ganzen 13 Nummern, als Eccosaisen, Polonaisen, Galoppe, Menuette u. dgl., und werden Anfängern willkommen sein. Stich und Papier ist gut.

*Rink.*

---

Zwölf **Schullieder** von Dr. *Daniel Krüger*, in Musik gesetzt von *B. E. Philipp.* 1. Heft.

Breslau bei C. G. Förster.

Diese Lieder, für drei Sopranstimmen gesetzt, deren dritte jedoch auch vom Lehrer gesungen werden kann, sind leicht, fliessend und kindlich gehalten, und haben Ref. sehr angesprochen. Hoffentlich wird bald ein zweites Heft nachfolgen. *) Papier und Druck ist sehr schön.

*Rink.*

---

**Récréations musicales**: Rondeaux, Variations Fantaisies, pour le **Pianoforte**, composés sur, 24 Thèmes favoris, par *H. Herz.* Op. 71.

In vier Heften, Mainz und Antwerpen bei B. Schotts Söhnen.
Pr. 2 fl. 6 kr. = 1 Rthlr. 4 Gr.

Man kann nichts Freundlicheres und, für mässig geübte Clavierspieler und ihrer Zuhörer, Angenehmeres und Unterhaltenderes finden, als manche dieser *Récréations.* — Von **Herz**! — von **Herz**! — und immer wieder von

---

*) Einige Druckfehler sind dem Ref. aufgestossen, als: in Num. 5, muss im 5ten Takt des 5ten Achtels das ♯ vor der Note *d* in der Oberstimme wegfallen; ebenso muss auch in Num. 7 des 5ten Takts das 2te und 3te Viertel im Diskant nicht *c e* — sondern *h, d*, heissen.

Herz will ja heut zu Tage jeder Künstler und jeder Liebhaber spielen, und immer wieder von Herz — und fast nur allein von Herz! — und da hört man sie denn nicht selten sich und ihre Zuhörer abquälen an Herzischen Compositionen, welche ihre Kräfte ganz unverhältnismässig übersteigen.

Die vorliegenden *Récréations* bieten Künstlern und Liebhabern, statt einer steilen, nur hoher Kraft erklimmbaren Siegerbahn, ein freundliches Blumenfeld dar, — oder, prosaischer gesprochen, liebliche und glänzende *Rondini*, Fantasieen und Variationen, durch deren Vortrag in *Salons* sie mit grösserer Zuversicht erwarten können, sich Ehre und der zuhörenden Gesellschaft Vergnügen zu machen, als durch das Herausquälen hochschwieriger Werke desselben Meisters, womit sie, in der Regel, nur darauf mit Sicherheit rechnen können, ihren Zuhörern recht lange Weile zu machen. —

Im Ganzen ist freilich auch dieses Werkchen nur ein Modeartikel, aber einer der besseren, — auch selbst werthvoll für den Unterricht, durch die darin angebrachte Angabe des Herzischen Fingersatzes.

Der Stich ist schön, — und das ganze Aeussere wär es, wären nur die schlechten Bilderchen auf den Titelblättern weggelassen und — wäre der Abdruck nur nicht mit so ordinairer, bei jeder Berührung des Fingers abfärbender Schwärze gemacht! — ein Uebel, über welches wir schon seit vielen Jahren vielfältige Klagen im Publikum hören, und welches wir, als ein nicht zu läugnendes und nicht zu entschuldigendes, bei dieser Gelegenheit denn doch einmal zur Sprache zu bringen, verpflichtet sind.

*d. Red.*

---





Grand **Rondeau** brillant, pour le **Pianoforte**, avec accompagnement d'orchestre ou de Quatuor ad lib., comp. p. *Charles Czerny*. Oeuv. 283.

Mayence, Paris et Anvers chez les fils de B. Schott.

Ganz im beliebten Style der übrigen *Czernischen* Compositionen, die Gesangstellen geschmackvoll, die Passagen brillant, und nicht so schwer, als sie aussehn; kurz: Alles ganz so wie man es von einem so geübten Componisten erwarten kann, welcher im jetzigen Augenblicke schon 325 Klavierwerke geschrieben. Das Stück wird, in grossen Salons, von fingerfertigen Spielern irgend mit einigem Geschmacke vorgetragen, seinen Effect nicht verfehlen.

Der Stich ist gut. *Aab.*

---

**Le Philtre**, der Liebestrank, Ouverture et airs, arrangés pour le **Pianoforte**, par *Ch. Rummel.*

**Zampa**, die Marmorbraut, Ouverture et airs, arrangés pour le **Pianoforte** par *Ch. Rummel.*

Mayence, Paris et Anvers chez les fils de B. Schott.

Herr *Rummel* arrangirt gut und den Liebhabern **gefällig**, — **gefällig** sind auch die arrangirten Compositionen; wie sollten daher diese Arrangements nicht mit Wohlgefallen aufgenommen werden!

Das Aeussere ist — wir wissen eben auch hier kein passenderes Wort, als eben wieder: sehr **gefällig**, — der Stich rein und, so weit wir ihn durchgesehen, correct. Der Preis (4 fl. 48 kr. = 2 Rthlr. 16 Gr. für jedes) scheint uns mässig.

*d. Red.*

---

Quatuor facile pour le Pianoforte, Violon, Alto et Violoncelle, comp. pour les jeunes amateurs, par *G. C. Kulenkamp.* Oeuv. 23.

Mayence etc. chez les fils de B. Schott. 1 fl. 48 kr. (1 Thlr.)

Seit dem Entstehen unserer Blätter haben wir es mit zu unseren wichtigsten und angenehmsten Verpflichtungen gezählt, das Rühmenswerthe, was in dem Fache von Bildungs- und Uebungsstücken erscheint, rühmend anzuzeigen. Das vorliegende Quartett gehört zu dem Vorzüglicheren, was diese Gattung aufzuweisen hat. Mit äusserst mässigen Ansprüchen an die Fertigkeit des Clavierspielers, hat Hr. *Kulenkamp* doch ein recht interessantes Musikwerkchen zu erzeugen gewusst, in welchem ganz vorzüglich das Andantino durch originelle und gediegene Haltung anzieht, namentlich auch gleich beim Anfange durch das Pikante der fünftactigen Rhythmen, so wie das Ganze durch schöne harmonische Wendungen und sonstige kleine rhythmische, harmonische, und ähnliche Kunstgriffe, welche es dem Zuhörer mitunter ganz vergessen machen können, dass das, was er hört, nur eine Composition *pour les jeunes amateurs* ist.

Mit wahrem Vergnügen empfehlen wir daher dieses wohlgelungene Werkchen allen Clavierspielern von nur erst geringer Fertigkeit.

Einige kleine Druckfehler verbessern sich leicht.

*d. Rd.*

---

Quatuor pour deux Violons, Viola et Vlcelle., par *Fréder. Schneider.*

Oeuv. 90. Leipz. chez Br. et Härtel. Pr. 1 Thl. 8 gr.

*Haydn*, *Mozart* und *Beethoven* sind nicht gestorben: sie leben noch auch in dem Sinne, dass auch heute noch Männer unter uns leben, in welchen der Geist jener Unsterblichen noch weht, und welche Werke erzeugen, die den Schöpfungen jener Heroen zur Seite zu stehen verdienen.

Schon einmal haben wir dieses Letztere von *Schneiders* Schöpfung, „das jüngste Gericht", ausgesprochen, und gerne wiederholen wir es, dass auch das vorliegende Werk neben ähnlichen Productionen jener zu stehen wagen darf und mit Ehren stehen kann.

Es steht, in Ansehung der Tiefe, des Gefühls und des blumigen Reizes, zwischen *Mozart* und *Haydn*, streift an *Beethovens* freien Flug, (nicht an seinen — ungemessenen,) — an Feska's Sentimentalität, Alles durch eigene Originalität zu einem neuen Ganzen verschmolzen.

Wahrhaft einzig ist — um von Einzelnen zu reden, das *Scherzo* (weniger dessen Trio) — und wunderschön das Ende des *Larghetto*. — Dem Schlusse des ersten *Allegro* — selbst auch dem seines ersten Theiles, — mögte man, statt der Triolenpassage, nach den vorhergehenden Sechzehntelfiguren, doch etwas mehr Kraft und Leben wünschen.

Doch stille vom Einzelnen; das Ganze ist so trefflich, dass wir uns und Allen zu diesem neuen Geschenke des trefflichen Künstlers Glück wünschen.

*Gfr. Weber.*

---

## Gesangschule, Méthode complète de chant, par *A. de Garaudé*.

Einzig rechtmässige Ausgabe für alle ausser — französische Staaten.
Darmstadt bei Alisky.

Von der jedenfalls sehr verdienstlichen Uebertragung dieses, in Frankreich in grossem Rufe stehenden Werkes, liegen bis jetzt 5 Hefte, (92 gross-Folioseiten) vor uns.

Die Auflage, unter eigener Mitwirkung des Herrn *Garaudé*, für Teutschland eigens veranstaltet, ist, wie wir uns durch eigene Ansicht überzeugt haben, nach einem, mit vielen und sorgfältigen Verbesserungen und Zusätzen bereicherten, Manuscripte des Verfassers gemacht, in sofern als ein Originalwerk zu betrachten; und gewiss werden Freunde und Lehrer des Gesanges viel Benutzenswerthes darin finden.

Möge der sehr unternehmende Verleger den verdienten Dank für die bedeutende Unternehmung reichlich finden. *d. Rd.*

---

## *Der Königl. Holländische*

# Verein zur Beförderung der Tonkunst.

---

Der Verein hat seine vierte General-Versammlung am 2. September 1833 zu Utrecht gehalten.

Obgleich die politischen Verwickelungen die fernere Ausbreitung des Vereins sehr erschweren, so darf man sich doch der Ueberzeugung erfreuen, dass die einmal gebrochene Bahn mit Eifer verfolgt wird. Die Singschulen und Vereine sind in blühendem Zustande, und die aufkeimenden Talente, welche auf Kosten des Haupt-Vereins an der Königlichen Musik-Academie in Haag höhere Ausbildung erhalten, dürfen mit Recht unter die Vielversprechenden gezählt werden.

Der Hauptzweck des Vereins: Beförderung der Composition hier zu Lande, hat in diesem Jahre wesentlich gewonnen durch Acquisition einer Messe, deren Verfasser Herr *J. B. van Bree* in Amsterdam ist, und welche in Kurzem für Rechnung des Vereins im Druck erscheinen wird. Noch andere Werke von kleinerem Umfange sind durch den Verein der Harausgabe werth befunden, während einer der eingesandten Ouverturen zum nationalen Trauerspiel Gysbrecht van Aemstel zwar viele Verdienste zuerkannt werden, allein der Termin zur Bekrönung noch auf ein Jahr verschoben ist.

Der Verein hat den Beschluss genommen, noch im Laufe dieses Jahrs einen Versuch mit Herausgabe einer musikalischen Zeitschrift zu machen, so wie ferner, nächsten Frühling im Haag ein grosses Musikfest zu feyern, wo unter Andren auch die letzten Dinge von *Spohr* und die vorerwähnte Messe von *van Bree* ausgeführt werden sollen.

Zu Ehren-Mitgliedern des Vereins sind erwählt: die Herren *J. Eybler*, Hofkapellmeister in Wien, *J. W. Kalliwoda*, Kapellmeister in Donau-Eschingen, *P. Lindpaintner*, Hofkapellmeister in Stuttgart, *G. Onslow* in Clermont-Ferrand, *F. Paer*, Direct. der königlichen Musikschule in Paris, *C. G. Reissiger*, Kapellmeister in Dresden, Dr. *F. Schneider*, Kapellmeister in Dessau, *X. Schnyder von Wartensee* in Frankfurt a. M., *Aloys Schmitt* in Frankfurt a. M.

Die Hauptdirektion geht für das folgende Jahr von Utrecht auf Rotterdam über. —

---

## Die
# Churhessische Ständeversammlung.

In der 12. Sitzung der churhessischen Ständeversammlung wurde über eine Summe von fünfhundert Thalern gesprochen, die, seit einer langen Reihe von Jahren, jungen Malern, Bildhauern und Baumeistern, als Hülfsmittel, ihre Reise nach Italien und Frankreich für 2 Jahre zu bestehen, zugeflossen waren.

Kurz waren die Debatten: der Landtagskommissär war für die Sache, ein gewisser Herr Henkel jedoch, durch eine Schrift über das Eigenthum der Gehölze bekannt, siegte durch die Bemerkung: „er sehe dabey keinen Nutzen für den Staat ein, und wolle man der Staatskasse eine solche Last auflegen, so könnte man es nicht umgehen, auch Schuster und Schneider auf ihrer Wanderschaft zu unterstützen.“

Die 500 Thlr. wurden gestrichen.

---

La République n'a besoin ni d'arts ni de sciences.
Robespierre.

## *Die Landstände zu B*.*

Den Zirkel, die Farben, den Meisel, die Leyer
Nur schnell aus dem Saal! Trollt ihr Musen euch fort!
Was soll uns der Pins'ler, der Hamm'rer, der Schreyer,
Der Reimer? was soll uns der Leyermann dort?

Verehrer der Mark *), sind uns andere Künste
Und wohlfeil're Mittel der Bildung bekannt!
Die Werke Apoll's sind nur leydige Dünste,
Drum sey'n sie aus unserem Staate verbannt.

Sie wanderten aus, und nur Einer der Stände,
Sein Name ist Meister, rief laut und im Gehn:
„Cynethe, dir eilen wir zu“! — wusch die Hände,
Und ward zu der Stunde nicht weiter gesehn.

*G.*

---

*) Goethe: die Musen und Grazien in der Mark.

# Versuch über das Komische in der Musik

von

*K. Stein.*

## I.

### *Vorbericht.*

Beym Lesen des 51sten Heftes der *Caecilia*, welcher mir durch zufällige Verspätung vor kurzem erst zu Händen kam, fiel mir eine Aeusserung des Herrn Professor *Steph. Schütze* auf, welcher sich daselbst S. 177 und 178 bey Gelegenheit einer sehr gediegenen und geistreich geschriebenen Würdiguug des Operngedichts Fra Diavolo von *Scribe*, in folgender Weise über das Komische in der Musik ausspricht:

„Wenn es der echt komischen Opern nur wenige „giebt, so ist der allgemeine Grund davon ohne Zwei„fel darin zu suchen, dass in der Musik, ihrer Natur „nach, das lyrische Element vorherrscht und das lyri„sche mit dem Komischen sich nicht gut verträgt. Es „treten also verschiedene Bedingungen ein, wenn sie

„mit dem Komischen sich verbinden soll, und diese
„Bedingungen alle zu erfüllen, erschwert das Unter-
„nehmen, einen Text zu erfinden, der durch und durch
„komisch, und doch für die Musik passend ist. — —
„Es sind vornehmlich drei Eigenschaften, durch welche
„die Musik mit dem Komischen in Gemeinschaft tritt:
„Das Flüchtige, *) Muntre, Rührige; man denke z. B.
„an den Anfang von *Cosi fan tutte*, oder an die
„Ouverture von Doctor und Apotheker, — das Lustige
„(wie z. B. namentlich bey den Possen,) — und das
„Mimische, (das persiflirende Nachahmen des Affects
„in dem Auf- und Absteigen der Töne.)"

Unwillkürlich blieb ich bey diesen Bemerkungen, welche mir gleich im ersten Augenblicke nicht recht genügen wollten, stehen, und je reiflicher ich sie erwog, desto mehr schienen sie mir einer näheren Erörterung zu bedürfen. Ich suchte diese zunächst durch den Herrn Verf. selbst zu gewinnen, indem ich mir seine interessante und lehrreiche Schrift: Versuch einer Theorie des Komischen von *Steph. Schütze*, Lpzg. 1817, verschaffte; allein ich fand in ihr S. 223 u. ff. das in der *Caecilia* Gesagte, der Hauptsache nach unverändert und nur etwas ausführlicher entwickelt wieder, und meine

*) Hier scheint der Herr Verfasser seiner kurz vorher geäusserten Meinung: „So liebt das Komische z. B. eine rasche Intrigue — die Musik hingegen nimmt mit ihren Tönen gern eine gewisse Breite ein, die den schnellen Lauf hemmt und so die Wirkung des Komischen schwächt", zu widersprechen.

Bedenklichkeiten blieben unerledigt. — So fühlte ich mich nun gedrungen, mich weiter nach Belehrung umzusehen; ich schlug eine ziemliche Anzahl von Lehrbüchern der Aesthetik nach, gelangte aber dabey nur zu dem Resultate, dass über den Begriff des Komischen überhaupt sehr verschiedene, theils mehr theils weniger befriedigende Ansichten im Umlaufe sind, dass sich aber kein Aesthetiker, ausser Herrn *Steph. Schütze*, in einigermasen ausführliche Erörerungen des Komischen in der Musik eingelassen habe.

So wagte ich es nun, selbst Hand ans unbebaute Feld zu legen, und theile in dem Nachfolgenden, was ich gewonnen, dem Publikum unter der Bitte mit, das Dargebotene als einen Versuch zu betrachten, dessen von mir selbst wohl erkannte Unvollkommenheit, erfahrnere und geschicktere Hände anreizen möge, über den in Rede stehenden Gegenstand Besseres und Gediegneres zu liefern.

So viel über die Veranlassung und Entstehung der vorliegenden Abhandlung.

Wenn übrigens der polemische Theil derselben zunächst gegen Herrn Prof. *Schütze* gerichtet ist, so fürchte ich dadurch keineswegs diesem, von mir hochverehrten Gelehrten und Kunstkenner, dessen schriftstellerische Verdienste Niemand lebhafter anerkennen kann, als ich, zu nahe zu treten, sondern hoffe ihn vielmehr durch meine, aus reinem Streben nach Wahrheit hervorgegangenen Bemerkungen zu veranlassen, seine geistreiche Feder dem zur Sprache





gebrachten Gegenstande gelegentlich noch weiter zu widmen, wodurch er sich gewiss um die Leser der Caecilia, und vorzüglich um den Verfasser dieses, sehr verdient machen wird.

## II.

### *Nähere Beleuchtung der, in der oben angeführten Stelle ausgesprochenen Ansicht des Herrn Professor Schütze über das Komische in der Musik.*

Herr *St. Schütze* spricht zunächst in der obigen Stelle der *Caecilia* die Behauptung aus, dass sich die Musik mit dem Komischen nicht wohl vertrage und hat sich darüber in seiner Theorie S. 223 *), wo er sagt, dass das Komische für die Musik unerreichbar sey, noch entschiedener erklärt.

Dieser Ansicht wird nun wohl schwerlich ein Musikkenner, welcher dieser Kunst etwas tiefer ins Auge geschaut hat, beipflichten. Sie beruht auf der freilich sehr weit verbreiteten, hundertmal ausgesprochenen, aber dennoch irrigen Meinung, dass die Musik an und für sich, vorzugsweise eine lyrische Kunst sey. Sie ist dies aber in der That eben so wenig, wie irgend eine andere. Sie wurde bloss, das ist das

*) Die Stelle lautet wörtlich, wie folgt: „Die Musik kann an sich das Komische (weil dieses von einer Vorstellung herrührt) nicht erreichen; als ein Ausdruck des Gefühls hindert sie dasselbe eher, weil das Komische die freye Beschauung voraussetzt etc.“

einzige Wahre an der Sache, Jahrhunderte hindurch fast ausschlieslich für das Lyrische — für den Kultus — benutzt und ausgebildet, und lange behielt sie, auch späterhin noch, für andere Zwecke angewendet und weiter in's Leben eingeführt, das dadurch erlangte Hauptgepräge bey; etwa so, wie die Malerey, nachdem sie sich geraume Zeit, vorzugsweise an Heiligenbildern und Gegenständen der christlichen Mythologie geübt und entwickelt hatte, späterhin auch ihre sonstigen Schöpfungen, noch eine Zeit lang nach einem dadurch entstandenen Grundtypus behandelte.*) Daraus aber, dass die Musik während eines beträchtlichen Zeitraums fast ausschliesslich von der Kirche gepflegt und beyläufig von Dichtersängern cultivirt, vorzüglich nach der Seite hin, welche wir schlechthin die lyrische nennen wollen, entwickelt und ausgebildet und eben desshalb auch nach dieser Seite hin, der Menge am geläufigsten und verständlichsten wurde; daraus folgt keinesweges, dass ihr Bereich überhaupt nicht darüber hinaus gehe. Sie ist bereits längst**) darüber hinausge-

*) So erinnert sich z. B. der Verf. irgendwo eine Venus von Lukas Kranach gesehen zu haben, welcher zum Heiligenbilde nichts, als die Bekleidung fehlte.

**) Reichhard erzählt in seinem Kunstmagazine folgende Anecdote:

In einem öffentlichen Conzerte, das *Lolli* gab, waren auch Kinder zugegen; diese lachten in einem komischen Konzertsatze so herzlich und anhaltend, dass man die starke Würkung der häufigen komischen Accente und Sprünge gar nicht verkennen konnte. *Lolli* ist hierin der erste (?) gewesen, der uns gezeigt hat, dass die Instrumentalmusik an und für sich des höchsten komischen Ausdrucks fähig sey.



schritten und hat sich namentlich in den letzten 50 — 60 Jahren, in den verschiedensten Kunstfächern, das Komische, Humoristische, ja selbst das Intrikante und Witzige nicht ausgeschlossen, mit dem bessten Erfolge versucht. Nur ist die musikalische Bildung im Allgemeinen noch nicht so weit fortgeschritten, dass das grössere Publikum, gewohnt, in der Musik vorzüglich eine Lärm machende, das sinnliche Ohr kützelnde, oder höchstens das Gefühl anregende Kunst zu sehen, alle ihre Leistungen in jenen Fächern deutlich zu erkennen und gehörig zu würdigen oder auch nur zu ahnen vermöchte.

Oder hätte Herr Prof. *Schütze* wirklich Recht, wenn er behauptet, dass die Musik das Komische, weil dieses von einer Vorstellung herrühre, nicht erreichen könne, sondern dass sie, als ein Ausdruck des Gefühls, dasselbe vielmehr hindere? — Steht nicht die Musik, in allen ihren Elementen, mit der Mathematik in der innigsten Verbindung? Beruht sie nicht in Tact, Rhythmus, Harmonie etc. lediglich auf arithmetischen Verhältnissen und Combinationen, welche doch unverkennbar in den Bereich der klaren Vorstellung fallen müssen, und ist nicht deshalb von dieser Seite her, ihre *vis comica* unantastbar? Wollen nicht viele Musikstüke vorzugsweise mit dem Verstande aufgefasst seyn? Giebt es nicht gar manche achtbare, durch welche das Gefühl wenig oder gar nicht, oder doch nur dann erst angesprochen wird, wenn sie Sache der klaren Vorstellung geworden und ihrer Structur, ihrem künstlichen Gewebe nach, vom Verstande völlig begriffen worden sind? Kommen nicht

fast in jeder grösseren Instrumentalcomposition, wie z. B. in der Sinfonie, wenigstens einzelne contrapunctisch gearbeitete, künstlich verflochtene Sätze vor, welche vorzüglich den Verstand beschäftigen und ergötzen, dem sie sich als interessante Spiele des Wizzes, des Scharfsinns und der geistreichen Combinationsgabe darstellen?

Der Theorie des Herrn Professor *Schütze* nach kann nun zwar die Musik, als lyrische Kunst, das Komische nicht selbst erzeugen, wohl aber mit demselben, als einem anders woher (von der Dichtkunst) gegebenen in Verbindung treten und zwar vornehmlich durch drei Eigenschaften; „I. durch das Flüchtige, Muntre, Rührige; II. durch das Lustige und III. durch das Mimische.“ *) Aber das Flüchtige, Muntere und Rührige an und für sich vermag weder in der Instrumental - noch in der Vocalmusik das Komische zu erzeugen. Sämmtliche drei Eigenschaften finden sich z. B. in dem bekannten Duett mit Chor in *Don Juan: „Giovinette che fatte all' amore etc.* (Liebe Schwestern etc.), in welchem es flüchtig, munter und rührig genug hergeht, ohne dass dabey, wie es uns der Hr. Verf. leicht zugeben wird, eine Spur des Komischen zu entdecken ist. Sie finden sich in unzähligen *Allegro- Scherzo- Presto-* und *Prestissimo*-Sätzen der Instrumentalmusik, welche nicht im geringsten eine komische Wirkung hervorbringen; sie finden sich sogar, Gott sey's geklagt! in manchen *Kyrie eleisons*, *Credos* und anderen Sätzen gewisser Messen,

*) Vergleiche die oben aus der Caecilia angeführte Stelle.

in welchen es ebenfalls sehr flüchtig und munter **)
hergeht, ohne dass dabey die Verfasser derselben einen komischen Effect beabsichtigten, obwohl sie ihn mitunter wirklich erzeugt haben, nemlich durch Travestie des Textes.

Eben so wenig kann das Lustige an und für sich, als eine Eigenschaft betrachtet werden, durch welche die Musik mit dem Komischen in Verbindung tritt. Nichts ist z. B. lustiger, als das Champagnerlied des *Don Juan*, oder als das in teuflischem Jubel aufjauchzende Casparlied im Freyschütz; aber komisch sind sie beyde nicht und auch hier ergiebt sich die Behauptung des Herrn Verf. als nicht wohl haltbar.

Dasselbe gilt aber auch von dem dritten Puncte, welchen er anführt. Das Mimische, das persiflirende Nachahmen des Affects im Auf- und Absteigen der Töne an und für sich, macht ebenfalls noch nicht das Komische, wenn eben nicht auf eine komische Weise auf- und abgestiegen — und fügen wir hinzu — gerade ausgegangen wird, so dass man das mimisch Persiflirende daraus zu erkennen vermag, welches immer nur unter gewissen, besonderen Verhältnissen der Fall seyn wird.

Dagegen giebt es nun aber unzählige, ächt komische Compositionen und einzelne Partieen in grösseren

---

**) Man erinnre sich hier an die bekannte Anecdote von *Mozart*, welcher einst einem solchen Satze, als Text, die Worte unterlegte: „Ey! das geht verteufelt fix etc."

musikalischen Werken, bey welchen keine einzige jener III Eigenschaften ins Spiel tritt. Wir erinnern, um nur einige bekanntere Beyspiele anzuführen, an das Flohlied von *Beethoven*, an *Webers* Handwerksburschenlied „O Berlin ich muss dich lassen etc.“ so wie an alle Musikstücke, in welchen das Komische vorzüglich in einem lächerlich sonderbaren Rhythmus, oder in eigenthümlichen Modulationen seinen Sitz hat.

Nach unbefangener Würdigung dieser Bemerkungen wird nun wohl Herr Prof. *Schütze* das Unzulängliche seiner Ansicht nicht verkennen. Dasselbe hat aber, wenn ich nicht irre, seinen Grund vorzüglich in der Ansicht, welche er von dem Wesen des Komischen überhaupt hegt und welche in dem folgenden Abschnitte näher zu beleuchten ist.

## III.

### *Kritische Beleuchtung der von Herrn Professor Schütze aufgestellten Theorie des Komischen überhaupt.*

Herr Professor *Schütze* giebt in seiner Theorie S. 23 folgende Begriffbestimmung:

„Das Komische ist eine Wahrnehmung oder Vor-„stellung, welche nach Augenblicken das dunkle Ge-„fühl erregt, dass die Natur mit dem Menschen, wäh-„rend er frey zu handeln glaubt, oder strebt, ein „heiteres Spiel treibt, wodurch die beschränkte Frey-„heit des Menschen in Beziehung auf eine höhere



„verspottet wird. — Oder: das Komische ist das in „und bey der Freiheit des Menschen sichtbar werdende Spiel der Natur mit dem Menschen.“

Diese Definition, welche vom Verfasser in seiner bereits angeführten Schrift mit grossem Scharfsinn erläutert und näher erörtert wird, nahm mich, im ersten Augenblicke, durch ihre Genialität und Tiefe sehr für sich ein, doch befremdete mich bald der Umstand, dass ich mich vergebens bemühte, sie nach allen Seiten hin, und auch auf das Komische in der Musik anzuwenden. Nach vorgenommener näherer Prüfung derselben, glaube ich nun behaupten zu können, dass sie den Fehler der meisten, sonst vorhandenen theile, und wie sie, auf der einen Seite zu weit, auf der anderen aber auch wieder zu eng gefasst sey.

Sie ist, wie schon *Jean Paul* bemerkt, *) zu weit gefasst, denn es kommen im Menschenleben unzählige Ereignisse vor, welche ganz unter dieselben fallen, obgleich sie nichts weniger, als komisch zu nennen sind. Wenn z. B. ein Bergmann, der auf Eisen oder Bleierz einschlüge, plötzlich auf eine Goldader, oder wohl gar auf ein Diamantenlager stiesse, so würde, meines Bedünkens, die obige Definition haarscharf

*) Vorschule der Aesthetik, Berlin 1827. S. 136. *Jean Paul* scheint indess die Theorie des Komischen von *St. Schütze* selbst nicht nachgelesen zu haben, sondern citirt bloss einen Aufsatz aus der Zeitung für die eleg. Welt, in welcher Herr *Schütze* seine Begriffsbestimmungen des Komischen etwas anders ausgedrückt hat als in der Theorie.

auf ihn passen und doch würde ein solcher Mann, mit dessen freyem Handeln und Streben die Natur in der That heiter genug spielte, keineswegs als komische Person erscheinen, es müsste denn etwa seyn, dass er sich über den, ihm von der Natur gespielten Streich beträchtlich ärgerte.

Die obige Begriffsbestimmung erscheint aber auch andern Theils, bey näherer Prüfung zu enge; denn das Komische erscheint in gar vielen Fällen, in welchen von einem freyen Handeln und Streben der komisch erscheinenden Personen und von einem heiteren Spiel welches eine höhere Freiheit (die göttliche ?) mit ihnen treibt, nicht wohl die Rede seyn kann, z. B. in guten Prügelsuppen, welche auch wohl einem ganz unschuldigen, sich durchaus passiv verhaltenden Individuum eingebrockt werden können, das dazu gelangt, es weis selbst nicht wie, und dennoch als komische Person belacht wird; zumal wenn der Geprügelte beim Herumzerren in allerley närrischen Positionen, Renkungen und Schwenkungen erscheint. Köstliche komische Scenen und Situationen entstehen ja öfter auch durch ein eigenthümliches tolles Spiel, welches Menschen mit sich selbst und ihren Liebhabereien, oder mit andern Menschen treiben, wie z. B. in *Katzenbergers* Badereise, wo letzter der Wirthin die Kitzlein stiehlt, um sie gelegentlich zu seciren, oder wo er dem Apotheker den sechsbeinigen Hasen raubt, oder wo er dem Doctor Strykius die sechsfingrige Hand abpresst, oder wo er nach dem Umsturze des Wagens, aus dem Schlage steigend, dem mit dem Gesicht im Graben liegenden Unteraufschläger über den Rücken

hinweg, aufs Trockene spaziert. Solche und ähnliche Scenen bey Jean Paul und vielen andern Dichtern wüsste ich, die Definition des Herrn Verfassers festhaltend, nicht wohl unterzubringen, obwohl ich nicht läugne, dass durch sie auf manche komische Erscheinungen ein überraschendes Licht geworfen wird.

Zudem wird oft das Komische auf eine, der Ansicht des Verf. ganz entgegengesetzte Weise erzeugt dadurch nemlich, dass nicht die Natur mit der Freyheit des Menschen, sondern umgekehrt diese mit jener ein heitres Spiel treibt, wie diess z. B. bey den komischen Verzerrungen in Karrikaturen und Masken, bey den drolligen Figuren der Puppenkomödien und den lächerlich herausgeputzten Thieren herumziehender Gaukler, Affen- und Hundebändiger der Fall ist. Hier erscheint vornehmlich die Fantasie des Menschen selbst als Schöpferin des Komischen, (richtiger des Lächerlichen) indem sie das von der Natur Gegebene oder der Natur Nachgebildete, nach freyer Laune verändert, mit Fremdartigem verbindet und zu neuen ungewöhnlichen Gestalten umformt. Man erinnre sich z. B. an das Münchhausensche Windspiel, welches sich zum kurzbeinigen Dachshund herunter ablief, bey der Jagd auf einen achtfüssigen Hasen, welcher, wenn er einen Satz Beine müde gelaufen, sich flugs auf den anderen herumwarf und so immer gut genug zu Fusse blieb. Endlich erzeugt aber auch die Natur, gleichsam sich selbst verspottend, allerley Komisches, oder wenn man lieber will, Lächerliches, das wenigstens dem nicht durch täglichen Anblick daran gewöhnten Beschauer als solches erscheint.

Man denke hierbey an die Zwerge und Missgestalten in der Menschen-, an das z. Th. höchst närrische Gezücht in der Thier- und an so manche lächerlich-sonderbare Erscheinungen in der Pflanzenwelt, in deren Bildung die Natur den Eingebungen des wunderlichsten Humors gefolgt zu seyn scheint.

Gebe ich nun auch zu, dass die zuletzt berührten Erscheinungen z. Th. als ganz ausser dem Bereiche der Kunst liegend, nicht eigentlich den Namen des Komischen verdienen, sondern mehr dem Kreise des Lächerlichen, sofern man von der verächtlichen Bedeutung desselben abstrahirt, anheim fallen, so bleiben doch noch gar manche, mit vollem Rechte und allgemein als komisch bezeichnete Erscheinungen übrig, welche die Begriffsbestimmung des Hrn. Verf. nicht umschliesst.

## IV.

### *Kurze Aufführung und Beleuchtung der vorzüglichsten, sonst vorhandenen Definitionen des Komischen im Allgemeinen.*

Die grosse Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit der Dinge und Erscheinungen, welche der Sprachgebrauch als komisch zu bezeichnen pflegt, hat eine eben so grosse Verschiedenheit in den Erklärungsversuchen des Komischen im Allgemeinen zur Folge gehabt. Indem ich in dem Nachfolgenden die vorzüglichsten derselben, mit kurzen Bemerkungen begleitet, vorführe, bitte ich darauf zu achten, dass von jeher, auch von vielen ausgezeichneten Denkern, die Aus-

drücke: komisch und lächerlich, als gleichbedeutend oder doch wenigstens *promiscue* gebraucht worden sind, so deutlich auch manche Aesthetiker, z. B. Hrn. Prof. *Schütze* auf die verschiedene Bedeutung derselben hingewiesen haben. — Jch werde mich, der Abwechselung willen, späterhin bald des einen bald des anderen Wortes bedienen. —

1. Der scharfsinnige Aristoteles sagt: *) „Das Lächerliche ist ein Fehler (Irrthum, Abweichung) und ein Uebelstand, welcher schmerzlos und nicht Verderben bringend ist," und *Krug* bemerkt von dieser Erklärung, **) dass sie, wenn man noch ein von Arist. nicht beachtetes Merkmal hinzusetze und sie etwas bestimmter ausdrücke, den Erklärungen anderer Aesthetiker bey weitem vorzuziehen sey.

2. Cicero stimmt in der Hauptsache mit Arist. überein.

3. Home, Batteux und Mendelssohn setzen das Komische in den Kontrast, welche Ansicht *Steph. Schütze* ***) mit Recht als ungenügend zurückweist.

4. Möser meint: „Das Komische sey Grösse ohne Stärke," eine Ansicht, mit welcher es sich nicht weit auskommen lässt.

---

*) S. d. Schrift *περὶ ποιητικῆς*, cp. VI. § 1. ed. Bip. wo es also heisst: *τὸ γέλοιον ἔστιν ἁμάρτημα τι καὶ αἶσχος ἀνώδυνον ꞏ φθαρτικόν.*

**) S. Geschmackslehre oder Aesthetik v. *W. Tr. Krug.* Kogsbrg. 1810, S. 212.

***) a. a. O. S. 92.

5. **Priesteley** setzt es in — Misshelligkeit oder Disproportion, sobald nicht ernsthaftere Gemüthsbewegungen durch etwas Erheblicheres erregt würden. — Die Annäherung dieser Erklärung an die des Aristoteles leuchtet ein; so auch die der drei folgenden keineswegs ganz genügenden.

6. **Beattie** hält es für die Wahrnehmung von Dingen, die auf eine unschickliche und unpassende Weise mit einander verbunden sind.

7. **Büsching** sagt, „es sey etwas Unregelmässiges, **Ungewöhnliches** und Unschickliches.“ Diese Ansicht bringt einen neuen wichtigen Begriff in dem **Ungewöhnlichen.**

8. **Feder** sagt (ziemlich vag) es sey ein Missverhältniss.

9. **Kant** sagt:*) „Es muss in allem, was ein lebhaftes Lachen erregen soll, etwas Widersinniges seyn, woran also der Verstand kein Wohlgefallen finden kann. Das Lachen ist ein Affect aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in Nichts. — Die Mängel dieser Erklärung sind bereits von *J. Paul* und *Krug* gründlich nachgewiesen.

10. **Reinhold** d. A. lehrte, einem durch die Güte eines Freundes mir mitgetheilten, von *Fernow* nachgeschriebenen Collegienhefte zufolge: „Das Lächerliche

*) S. Kritik der Urtheilskraft 3 Aufl. 1799. p. 225.

ist eine ästhetische Darstellung einer logischen Ungereimtheit." — Man vergleiche diese Ansicht mit der von *Krug* aufgestellten.

11. Eberhard*) sagt: „Lächerlich ist immer nur das, worin wir einen überraschenden Gegensatz der Bestimmungen, aus welchem eine unwichtige Unvollkommenheit entsteht, mit lebhaftem Anschauen wahrnehmen." — Diese Meynung fällt mit der von Arist. und Kant gegebenen grossentheils zusammen, ist aber unzureichend.

12 Schiller erklärt (ziemlich ungenügend) die komische Poesie für ein Herunterziehen des Gegenstandes noch unter die Wirklichkeit.

13. Luden sagt:**) „Gänzliche Umkehrung der Welt,(?) dadurch dass diese gezeigt wird, wie sie scheint, nicht wie sie ist, ist Character des Komischen." — Diese Erklärung weist mit Recht auf die subjective Bedeutung des Komischen hin.

14. Jean Paul***) weist die Schlegel-Schelling-Astische Definition, „welche das Komische, z. B. die Komödie, für eine Darstellung der idealen unendlichen Freyheit, also des negativen unendlichen Lebens oder der unendlichen Bestimmbarkeit und Willkühr erklärt," zurück, und erklärt selbst das Lächerliche,

---

*) Handbuch der Aesthetik. Thl. 2, S. 217.
**) Grundzüge ästhetischer Vorlesungen, Gttngn. 1808.
***) Vorschule der Aesthetik, S. 133. u. ff.

als Gegensatz des Erhabenen *) für das unendlich Kleine, oder als einen sinnlich angeschauten (?) unendlichen Widerspruch. — Diese Ansicht ist von *Krug* **) und von *St. Schütze* ***) genügend zurückgewiesen.

15. Ein von *J. Paul* zurechtgewiesener Recensent der Vorschule in der Jen. Allgem. Literaturz. setzt das Komische (freylich sehr unbestimmt) in eine Unterbrechung der Totalität des Verstandes. —

16. Krug, in dieser ganzen Untersuchung sehr beachtungswerth, sagt: ****) „Zur ästhetischen Beurtheilung des Lächerlichen genügt die Erklärung, dass nur dasjenige lächerlich ist, worin eine gewisse Ungereimtheit liegt, deren überraschendes Wahrnehmen das Gemüth belustigt, wenn sie nicht so bedeutend ist, dass sie überwiegend unangenehme Gefühle erregen muss". †) Ferner bemerkt *Krug:* ††) „der Grund des Lustgefühls bey Wahrnehmung des Lächerlichen liegt unstreitig in der plötzlichen Aufregung der Lebensgeister durch die schnelle Bemerkung des Ungereimten, welche zugleich mit dem Gefühle der Ueberlegenheit verknüpft ist".

*) Dem Erhabenen ist nicht sowohl das Komische als vielmehr das Niedrige entgegenzustellen. *K. St.*

**) a. a. O. S. 213.

***) a. a. O. S. 92.

****) a. a. O. S. 210.

†) Es leuchtet ein, dass diese Erkl. die des Arist. bedeutend erweitert und schärft.

††) a. a. O. S. 220.

— Namentlich die letzte Bemerkung macht auf einen sehr wichtigen Punkt aufmerksam. — Endlich sagt er: *) „das Lächerliche heisst auch komisch im weiteren Sinne. Im engeren ist Komisch dasjenige, was auf eine witzige und sinnreiche Art so dargestellt ist, dass es als lächerlich erscheint und wenn sich diese Darstellung hauptsächlich auf menschliche Schwachheiten und Thorheiten bezieht, so geht daraus das Komische im engsten Sinne hervor". — Die letzte Erklärung scheint mir ganz in das Gebiet der Satyre zu fallen, welche in der Regel mehr bitter als komisch ist.

17. Bouterweck sagt: **) „das Komische ist eine Modification des Witzigen, also ein Product des Geistes. Komisch ist die witzige Darstellung, in welcher ein Gegenstand als lächerlich erscheint". Ferner sagt er: ***) das Lächerliche ist immer eine besondere Erscheinung des Widersinnigen, das sich selbst (?) oder wenigstens seine beabsichtigte Wirkung zerstört. Das Lächerliche ist mit dem Hässlichen verwandt". (?) Diese Definition fällt, der Hauptsache nach, mit mehreren der früher angeführten zusammen, so wie auch die folgende.

18. Gripenkerl ****) stimmt für den Kontrast und sagt: „der besondere Kontrast, welcher den Affect des Lachens erregen soll', muss eine ins Unge-

---

*) a. a. O. S. 231.
**) Aesthetik. Gttgn. 1815. 1 Bnd. S. 181.
***) a. a. O. S. 177.
****) Aesthetik, Braunschweig 1827. S. 196.

wohnte, Unverständige, Unvernünftige u. s. w. übergehende Ungereimtheit darstellen, ohne die höheren Interessen der Theilnahme und Sittlichkeit zu verletzen, weil diese entgegenstehende Affecte aufreizen würden (?), welche die komische Wirkung stören könnten.

19.) Fries endlich sagt, *) nachdem er mehre andere Definitionen kurz erwähnt hat: „für die bestimmteste und allgemeinste Erklärung des Lächerlichen halte ich folgende. Lachen erregt jeder augenscheinliche Contrast von Zweckmässigkeit und Zweckwidrigkeit, Zweck und Zwecklosigkeit in derselben Vorstellung, wiefern wir uns für den Zweck nicht mehr, als zur Unterhaltung interessiren, oder uns auch nur dieses Interesses entschlagen". — Auch diese Erklärung, mit manchen früheren zusammenfallend, enthält viel Wahres, ohne jedoch, wie mir scheint, das ganze Gebiet des Komischen zu umfassen. — Mancher augenscheinliche Contrast erregt ja auch Verdruss und Aergerniss.

Bey genauerer Prüfung der oben angeführten Begriffbestimmungen des Komischen wird der Leser gefunden haben, dass eine jede derselben etwas für sich hat und auf gewisse einzelne Erscheinungen im Gebiete des Komischen anwendbar ist, aber keineswegs auf alle. Eine vollständige, nach allen Seiten hin ausreichende Definition möchte sich aber vielleicht dann

*) Neue oder anthropologische Kritik der Vernunft, 2te Auflage. 3 Bnd. S. 358. Vergl. Fries, Handbuch der Religionsphilosophie u. Aesthetik, Hdlbrg. 1832. S. 199.

ergeben, wenn es gelänge, wo nicht alle, doch die vorzüglichsten der vorhandenen zusammen zu schmelzen.

Einen Versuch dieser Art lege ich im Folgenden zur Prüfung vor.

## V.

### *Versuch einer nach allen Seiten hin anwendbaren Begriffbestimmung des Komischen.*

Die meisten unter den oben angeführten Definitionen drehen sich um die Begriffe des unschädlich Ungereimten, Unzweckmässigen, Ungewohnten, Kontrastirenden, Unvollkommenen u. s. w. und diese Begriffe müssen zur Erzielung einer genügenden Definition jedenfalls festgehalten werden. Dabey gilt es aber auch zugleich, mehr auf die subjective Bedeutung des Komischen zu sehen, als diess von den meisten Aesthetikern geschehen ist, und darauf zu achten, dass bei weitem die meisten komischen Erscheinungen diess eben nur für gewisse Individuen, für andere aber wieder nicht sind.

So machen z. B. manche Kultusarten, wie die der beym Gottesdienste tanzenden Shakers, auf den fremden, nicht daran gewöhnten Zuschauer einen komischen Eindruck, auf den daran gewöhnten aber nicht den geringsten. So findet es unfehlbar jeder Europäer sehr lächerlich, wenn bey einer gewissen Nation, anstatt der Wöchnerinnen, deren Ehemänner sich zu Bette legen und förmliche Wochen halten,

während jene Nation selbst diess gewiss ganz in der Ordnung findet. So können wir es den Reisenden, welche die Soldaten und Minister einer halbwilden Majestät, mit abgetragenen Fracks aus Londner Trödelbuden, auf dem sonst splitternackten Leibe umherstolziren sahen, nicht verargen, wenn sie diesen Aufzug als höchst komisch belachten, während sich die Jnsulaner selbst nicht wenig darauf zu Gute thaten.

Die obigen Punkte berücksichtigend, kann man nun das Komische vielleicht auf folgende Weise genügend definiren:

Das Komische beruht in der Wahrnehmung oder Vorstellung *einer überraschenden und ergötzlichen Abweichung* der Dinge und Wesen in Gestalt, Erscheinung und Betragen und resp. im Denken, Fühlen, Reden, Handeln und Streben, von den gemeinhin erkannten und anerkannten Gesetzen und Regeln der Natur, der Sitte, der Zeit, der Gewohnheit, der guten Ordnung, der Klugheit und des vernünftigen Denkens, welche (Abweichung) in dem vorstellenden oder wahrnehmenden Individuum das behagliche, den Lachkützel erregende Gefühl der Ueberlegenheit erweckt.

Nach dieser längeren, etwas schwerfällig auftretenden, Definition wird vielleicht die folgende kürzere nicht missverstanden werden:

**Das Komische beruht in einer überraschenden und ergötzlichen Abweichung vom Vernünftigen, Zweckmässigen und Gewohnten, welche von uns mit dem behaglichen Gefühle unserer Ueberlegenheit wahrgenommen oder vorgestellt wird.**

In dieser Begriffbestimmung scheinen mir, wo nicht alle, doch bey weitem die meisten sonst gegebenen aufzugehen und zugleich auch die erforderliche nähere Bestimmung und schärfere Begrenzung, wie auch den Umfang zu erhalten, welcher zur Aufnahme sämmtlicher komischer Erscheinungen erforderlich ist. Ich habe sie an einer grossen Anzahl der verschiedensten Beyspiele bewährt gefunden. Auch hat sie den Vorzug, dass sie sich, namentlich in ihrer kürzeren Form, leicht auf die Musik anwenden lässt, welches bey der, von *Schütze* gegebenen, so wie bey den meisten übrigen nicht der Fall ist.

Daher werde ich sie nun bey der nachfolgenden näheren Erörterung des Komischen in der Musik selbst, unverrückt im Auge behalten.

## VI.

Der obigen Erklärung nach kann das Komische keineswegs vom Bereiche der Musik ausgeschlossen seyn, denn auch in ihr können tausenderley überraschende und ergötzliche Abweichungen vom Vernünftigen, Zweckmässigen, Gewohnten und dem, der

Gewohnheit analog Erwarteten vorkommen, welche wir mit dem behaglichen, den Lach-Kützel erregenden Gefühle unserer Superiorität wahrnehmen oder uns vorstellen. Ja es stehen der Musik in dieser Hinsicht weit reichere Mittel zu Gebote, als es beym ersten Blicke den Anschein hat, indem für keins ihrer Elemente, schon an und für sich betrachtet, das Komische unerreichbar ist, geschweige denn für alle in ihrer Zusammenwirkung. — Wir werden das leicht erkennen, wenn wir die verschiedenen Elemente der Musik der Reihe nach durchgehen.

## §. 1.

### *Vom Komischen im Tact und seiner Gliederung und in der Accentuation der Tacttheile.*

Die grosse Verschiedenheit, welche in der reichen Anzahl der vorhandenen Tactarten stattfindet, so wie die noch grössere Mannichfaltigkeit, welche wiederum in der Eintheilung und Betonung der Tactglieder statt finden kann, *) machet die verschiedensten Nuancen in der Bewegung möglich. Der Tact kann bald eine ernst würdevolle, bald eine munter hüpfende oder fortschreitende, bald eine steif gravitätische, bald eine langsam und schwerfällig schleppende, bald eine einförmig tappende, bald eine hastig stolpernde, bald eine ämsig trippelnde, bald eine sich widerhaarig fortschiebende Bewegung her-

*) Man vergleiche darüber *Gfr. Webers* Theorie der Tonsetzkunst, 3. Aufl. 1. Bd. §. LII bis §. LXVII.

vorbringen, und dass das Komische hierbey auf mehrfache Weise Raum zu gewinnen vermag, leuchtet ein.

Dasselbe entsteht theils durch auffallend steife Einförmigkeit der Tactglieder an Stellen, wo man jene nicht erwartet, theils durch übergrosse, conterbunte, schnörkelhafte Vielgestaltigkeit derselben, theils durch mehr oder weniger geschärfte Betonung sogenannter schlechter Tacttheile, theils durch ergötzliche Verbindung verschiedenartiger Noten in mehreren, über einander liegenden und sich in gleichem oder auch in verschiedenem Tacte bewegenden Stimmen.

Zum Belege führe ich einige Beyspiele an. Als Knabe kannte ich einen alten, im Generalbass und Contrapunkt grundgelehrten Cantor in einem kleinen Marktflecken, welcher sehr viel, in der Regel höchst geschmackloses Zeug componirte und namentlich auch seine Kirchenmusikstücke für die Festtage selbst schrieb. Bey Aufführnng derselben unterstützte ich, nebst andern Knaben, ihn öfter als Sopranist — und wir thaten das sehr gern, indem uns dabey das närrische Wesen des alten Herrn gewöhnlich absonderlichen Spass machte. So halfen wir ihm auch einmal eine Erndte-Cantate aufführen. In dieser kam, unter anderen guten Stücken, auch eine lang und breit ausgeführte Arie vor, deren Text sich, so viel ich mich noch erinnere, um den vielen Regen drehte, welcher in jenem Jahre gefallen war. Sie war in $\frac{8}{8}$-Tact geschrieben und bewegte sich, *andantino*, durchgehends in Achteln, indem die Singstimme in

[musical notation], die Violinen aber in lauter [musical notation] fortgingen. Als dieses vortreffliche Kunstwerk zum ersten Male probirt wurde, wollten wir Sopranisten schier vor Lachen bersten. Darüber wurde der alte Herr sehr ungehalten. „Wollt ihr wohl das Lachen lassen, ihr Laffen! platzte er endlich heraus. Seht ihr denn nicht, dass ich in der Arie ein liebes Regenwetter abgebildet habe? Steckt nur 'mal die Nase zum Fenster hinaus; wenn's recht tüchtig giesst, da gehts immer tripp, tripp, tripp, tripp, wie in meiner Arie da." — Diese Arie, mit ihrem $\frac{8}{8}$-Tact *) und ihrer trippelnden Bewegung, war gewiss ein echt komisches Cabinetstück, und ich gäbe viel darum, wenn ich sie jetzt noch aufzutreiben vermöchte. — Ein anderes, allgemeiner bekanntes Beyspiel von komischem Effect, durch einförmige Tact-Bewegung hervorgebracht, giebt die Arie des *Leporello* im *D. Juan* No 4. „*Madamina il catalogo e questo etc.*, so wie sein — [musical notation: ta! | ta! ta! | ta!] — im letzten Finale, wo die [musical notation] im Gegensatze zu der übrigen schnelleren Bewegung, von trefflicher Wirkung sind.

Wie viel eine ganz einfache Vervielfältigung der Tactglieder, am rechten Orte angebracht, wirken könne, zeigt der Anfang der Arie des Osmin in der

*) Leider hat *Gfr. Weber* in seiner Tabelle der Tactarten den $\frac{8}{8}$-Tact vergessen, und die 4te Auflage der Theorie der Tonsetzkunst würde gewiss durch die Aufnahme desselben eine wesentliche Bereicherung erfahren. *)

*) Auch den $\frac{16}{16}$-Tact, $\frac{32}{32}$-, $\frac{64}{64}$- u. a. m. *GW.*

Entführung aus dem Serail, einer Oper, welche überhaupt ungemein reich an komischen Stellen ist. Das Fortschreiten der Tactbewegung in der Stelle [musical notation] etc. von halben Noten
Solche her gelaufne Laf - etc.
zu Vierteln, macht hier den Charakter des Osmin um vieles komischer, als er im Text gegeben ist, indem es das allmälige sich in Zorn setzen des langsamen, ungehobelten Gesellen, sehr malerisah bezeichnet. Denkt man sich die Stelle in lauter [note] oder [note] Noten geschrieben oder gar in einer Bewegung wie diese [notes] u. s. w., so wird der komische Effect im ersten Falle sehr vermindert, im letzten aber ganz aufgehoben. Uebrigens ist die ganze Arie, in Hinsicht auf Tactberechnung und Abwechselung der Tactglieder, meisterhaft darauf angelegt, um den komischen Zorn des grämlichen, polternden und um Nichts aufbrausenden Haremwächters zu schildern.

Wie durch conterbunte Vielgestaltigkeit der Tactglieder ein komischer Effect hervorgebracht werden könne, davon findet man ein treffliches Beyspiel in dem *Rondo allegro* der zweiten von den *„Deux gr. Sonat. p. l. Pianof. avec un Violonc. p. L. v. Beethoven, chez B. Schott. oeuv.* 5., in welchem die Tactglieder unaufhörlich in einer Weise wechseln, wodurch eine wahrhaft komische Wirkung erzeugt wird.

Wie aber durch Zusammenstellung verschiedenartiger Tactglieder, in mehreren, über einander liegenden Stimmen, das Komische erzielt werden könne, das beweist z. B. der Chor No. 13 in Händels *Azis*

und *Galathe* von den Worten an „blickt auf das Scheusal Polyphem etc.“ Ein anderes, bekannteres Beyspiel giebt die bekannte Posse, in welcher, während einige Stimmen eine in sanfter Bewegung fortschreitende Serenate vortragen, ein Betrunkener in ganz anderer Bewegung die Worte singt: „Jetzt komm ich grade zum Wirthshaus heraus“ etc. Auch finden sich davon Beyspiele in der heimlichen Heyrath von *Cimarosa* in der Entführung, in Figaro, in *D. Juan* und *Cosi fan tutte* von Mozart, in Weigls Schweizerfamilie u. s. w. Die Besitzer grösserer Musikaliensammlungen werden ihrer leicht unzählige auftreiben.

§. 2.

## *Vom Komischen im Rhythmus.* *)

Dass durch den Rhythmus schon an und für sich, ein komischer Effect erzeugt werden könne, wird niemand leugnen, der es weis, wie sehr die Rhythmik schon bey den Alten **) namentlich bey den Griechen, ausgebildet war und wie vorzüglich Aristophanes und bey den nachahmenden Römern, Plautus und Terenz, gewissen Scenen ihrer Lustspiele schon durch den Rhythmus des Versbaues einen komischen Anstrich zu geben wussten. — In der Musik hat nun

*) Man lese über den Rhythmus im Allgem. die Bemerkungen v. *Gfr. Weber*, Theor. § LXXXIX u. ff.

**) Wie ungemein reich an den mannichfaltigsten Schattirungen die Metrik der Alten ist, zeigt das gelehrte Werk: *G. Hermanni elementa doctrinae metricae. Lips.* 1816.

der Rhythmus einen eben so grossen, ja einen noch ungleich grösseren Spielraum, als in der Dichtkunst, und folglich auch das Komische in dieser Hinsicht ein weites Feld. Das lächerlich Schwerfällige und Pomphafte, das pedantisch sich Spreizende, das Steifleinene, das kleinlich Abgezirkelte, das lächerlich Breite und Unbeholfene, das hastig Polternde, das Tölpelhafte, das naseweis Protzige u. s. w. kann durch den Rhythmus in mannichfachen Schattirungen gezeichnet und angedeutet werden. —

Wie lächerlich steif und geziert ist z. B. die Rhythmik des kurzen Instrumentalsatzes in Figaros Hochzeit, der sich an das kleine Duett No. 23 anschliesst und in welchem Mozart das steife Einherstolziren des jungen, geputzten, zum Feste geladenen Landvolks, so treffend geschildert hat! Wie komisch in Hinsicht auf den Rhythmus sind die dazwischen geworfenen Phrasen des verliebten, durch den Nadelstich verwundeten Grafen! Welche komische Kraft liegt in der Rhythmik des vorhergehenden Stücks derselben Oper No. 22 „*Ecco la marcia!*", besonders am Anfange, wo Figaro die Reihen ordnet! Wie viel haben nicht durch rhythmische Kunst, *Cimarosa*, *v. Dittersdorf*, *Haydn* (in manchen Partieen der Jahreszeiten) und neuerdings besonders *C. M. v. Weber* geleistet, welcher bey längerem Leben, seine ausgezeichnetsten Vorgänger im komischen Fache leicht übertroffen haben möchte! —

Wie lächerlich steif und geschraubt erscheint nicht dem gegenwärtigen Hörer, der Rhythmus in unzäh-

ligen Menuetten von ächtem alten Schrot und Korn. Abgesehen von der weltberühmten Ochsenmenuett, in welcher ein köstlicher, spiesbürgerlicher Rhythmus herrscht, kennt gewiss jeder bejahrtere Musikfreund gar viele andere, in welcher noch die alten steiffrisirten Herrn, im pfirsichblüthenen Frack, in der blauseidenen, gestickten Weste, in den zeisiggrünen Modesten und rosaseidenen Strümpfen einherstolziren, wie sie leibten und lebten. Ich kannte in meiner Kindheit blos noch 2 — 3 solcher stattlicher Herrn aus dem vorigen Jahrhundert, und wenn ich mich erinnere, wie sie beym Spatzierengehn die Beine stellten, wie sie mit dem langen spanischen Rohr figurirten, wie sie ihre Bücklinge machten, wie sie den Damen die Hand küssten; so kommt mir unwillkürlich, vom Vaterhause her, ein altes dickes Notenbuch in den Sinn, in welchen viele treffliche Menuetten standen, deren geschraubte, zierlich steife Rhythmik mich oft eben so lebhaft in die gute alte Zeit, in welcher man selbst Bäume zu dressiren wusste, zurückversetzt hat, als irgend ein gutes Familiengemälde, ein Buch, oder ein Kupferstich aus dem Deutschen Grandison von 1759.

Wie tölpelhaft platt und handwerksburschenmässig bewegt sich nicht die Rhythmik in *M. Webers* Liede „Der Abschied“ O Berlin ich muss dich lassen! etc. Wie lächerlich unbeholfen polternd erscheint sie nicht in dem Presto des Osmin in der Entführung: „Marsch! geht zum Teufel etc.“ so wie auch in der bereits obenerwähnten Arie: „Solche hergelaufene Laffen“ etc. — Wie gewandt von *Haydn* in vielen

seiner Sinfonien und Quartetten und von *Beethoven* in denselben Fächern, und in vielen seiner Klavier-Compositionen, so wie auch von Ries und andern Meistern die Rhythmik zur Erzeugung komischer Effecte benutzt worden ist, brauche ich dem Musikkenner nur anzudeuten.

Sonst kommt hier sehr in Betracht, was *Gfr. Weber* am a. O. Bd. I § XCIII über allzu ängstliche und dadurch trivial und einförmig werdende Symmetrie im Rhythmus, so wie in den folgenden § § über rhythmische Rückung und Verschiebung, Synkope und Unterbrechungen der rhythmischen Gleichförmigkeit sagt. Bei folgender Stelle aus § XCV. „Allerdings „findet unser Gefühl in solcher Benachdruckung und „Belastung der innerlich leichteren Zeit, etwas gleich„sam Verschobenes und Widerhaariges, etwas aus der „Ordnung des gewöhnlichen Geleises Gerück„tes,*) eine Verzerrung der gewöhnlichen rhythmischen „Symmetrie; allein diese eigene Art von Empfindung, „das gleichsam Hinkende, Verschobene, oder Holpernde „solcherr hythmischen Fortschreitung, eben diese Be„sonderheit sage ich, lässt sich zuweilen, am rechten „Orte und mit Umsicht angebracht, ganz vortheilhaft „benutzen," — bei dieser Stelle hat *Weber* offenbar das Komische im Auge gehabt, obgleich er dessen hier nicht namentlich Erwähnung gethan.

---

*) Man vergleiche hier meine Begriffbestimmung des Komischen,

§ 3.

## *Das Komische in der musikalischen Figur und Passage.*

Das Gebiet der kleineren und grösseren Tongruppen, welche man Figuren und Passagen zu nennen pflegt, ist unermesslich, indem in ihnen die grosse Verschiedenheit der Intervalle, mit der fast noch grösseren in der Bewegungsart, zusammentritt. Daher bietet es auch zur Erzeugung komischer Effecte ungemein reiche Mittel dar. Es lässt sich namentlich in der äusseren und inneren Bewegung der Dinge und Personen nicht viel Komisches vorstellen, das sich nicht durch irgend eine Figur oder Passage, oder durch verschiedene miteinander abwechselnde Figuren, treffend bezeichnen liesse. In der Oper lassen sich durch die, den Gesang begleitenden Figuren leicht Gemüthszustände, Empfindungen, Affecte und Leidenschaften malen, welche zur Zeichnung des gerade auftretenden Characters und seines augenblicklichen Seelenzustandes oft ungemein viel beytragen, indem jene nicht selten gerade das Gegentheil von dem ausdrücken, oder andeuten, was das Texteswort besagt. Diess — nicht selten, man beachte es wohl! auch auf manche Partieen in den Instrumentalcompositionen unserer grossen Tondichter anwendbar, in welchen oft wohl auch eine ruhige, sanfte Melodie mit einer das Gegentheil bezeichnenden Figur zusammentritt, kommt auch dem Komischen in der Musik wohl zu statten. Da kann z. B. ein *miles gloriosus* auftreten und von seiner Tapferkeit und seinen gewaltigen Kriegsthaten sin-

gen, und eine ängstlich zappelnde oder tremulirende Figur in der Begleitung, gibt ihm, seine Schwäche aufdeckend, dem Gelächter Preis.— Da kann es zwischen einem halben Dutzend Leuten sehr ernsthaft hergehen, so dass der Hörer der Worte und der Zuschauer glaubt, es werde nun gleich ans Kopfabreisen gehen — und eine, den zankenden Stimmen unterlegte Figur verwandelt alles in Spass, wie es z. B. mit der lange festgehaltenen, quirlenden Triolenfigur der Fall ist, welche in Figaros Hochzeit, kurz vor dem taumelnden Gärtner Antonio, eintritt und überdiess den darauf folgenden komischen Wirwarr trefflich malt. Nicht minder komisch effectuirend sind viele Figuren in den Arien und Partieen des Osmin in der Entführung, welche sämmtlich der Hauptstimme, so wie der Begleitung nach, in dieser Hinsicht trefflich ausgestattet sind. Die älteren Meister, unter welchen *Cimarosa* und *Dittersdorf* hervorragen, haben auch in diesem Fache das Ihrige geleistet. Wie trefflich aber unter den neueren *C. M. v. Weber* zu zeichnen wusste, beweisst unter anderen, das Triumph- und Spottlied des Kilian im Freyschütz. Die sich prächtig spreizenden Violinenfiguren in dieser Partie bezeichnen treffend das vornehme, puterhaft aufgeblasene Wesen, welches der Bursch nach seinem Glücksschusse angenommen hat, während eine kleine, steife, sonderbar accentuirte Bassfigur, welche der Fagott vorträgt, so zu sagen mit dem Finger darauf hinweist, dass der Kilian doch im Grunde weiter nichts sey, als ein ungehobelter Tölpel. —

Dass auch schon der alte *Händel* meisterhaft durch Figuren zu malen wusste, beweist die furiose

Partie des verliebten Polyphem No. 14 in *Azis und Galathe*: „Welch Feuer, o Gluth, o Brand!“ etc.

Auch können an und für sich weniger auffallende Figuren leicht dadurch komisch werden, dass man sie, zumal in rascher Bewegung, in die tiefen Basstöne verlegt, oder wenn sie vorher von leicht zu behandelnden Instrumenten vorgetragen wurden, von schwerfälligen, wie etwa vom Contro-Violon, wiederholen und nachmachen lässt. Dagegen kann aber auch eine Figur oder Passage, welche von irgend einem ehrenfesten Bassinstrumente vorgetragen, einen ernsten Eindruck hervorbringt, von einer hochliegenden dünnen Stimme, etwa einer Flöte oder Violine, nachgeahmt, leicht in's Komische überschlagen. — Durch diese letzte Bemerkung gerathe ich, wie ich wohl sehe, eigentlich in einen anderen § hinein, welcher vom Komischen in der Nachahmung handeln könnte und den ich vielleicht unten noch geben werde. —

Sehr komische Figuren, durch Bassstimmen ausgeführt, glaube ich in dem, überhaupt vom herrlichsten Humor übersprudelnden, Schlusssatze der *B-dur*-Sinfonie von *Beethoven*, bemerkt zu haben. Sonst berufe ich mich auf *Gfr. Webers* Theorie, in welcher es im 1. Bd. S. 184 also heisst: „dass auch selbst humoristische Tiraden, schnurrige Kreuz- und Quersprünge dem Basse zu Zeiten wohl zu Gesicht stehen, hat uns *Haydn* in seinen Symphonieen und Violinquartetten genial genug bewiesen, so wie wir auch längst das hurtige, geschwätzige Parlante

*komischer* Bass-Rolen in der Oper mit Vergnügen hören.“ —

Mit grossem Befremden bemerke ich übrigens jetzt, am Schlusse dieses §, mein gar unlogisches Verfahren in demselben. Ich hätte nehmlich, anderer Sünden zu geschweigen, eigentlich vom Komischen in der reinen Figur ausgehen sollen, worüber ich bis jetzt noch nicht das Geringste gesagt. — Nun, ich hohle das Versäumte gern nach und setze gleich einige beliebte Figuren der, im Hochgefühle ihrer Grösse taumelnden, und entsetzlich voltigirenden Flöte her, (S. Beilage, *Fig.* 1.) von welchen ich einst einen kleinen Musikus zu seinem Vater sagen hörte: „Ach Papa! sieh' mal die langbeinigen Noten! Wie komisch! —

Wenn ich solche Figuren ausführen höre, möchte ich immer ausrufen: O Flöte, du sonst sittsames, unschuldiges Schäfermädchen, was machst du da für närrische Affensprünge!

Doch die Flöte mag sich in solchen Figuren und Passagen persifliren und in ein komisches Licht sezzen wie sie will; andere Instrumente thuen es ihr nach, ja wo möglich noch zuvor und machen mit ihr Saltomortales, Purzelbäume und komische Bockssprünge um die Wette; und darin sitzt ja recht eigentlich der Humor vieler Bravour- und Concertstücke, mit welchen man sich leicht versöhnt, wenn man sie als Versuche im grotesk-komischen Fache ansieht.

Indess ist nicht zu vergessen, dass in den gediegneren *Etudes*, oder wie man sonst die für alle gangbaren Instrumente vielfach geschriebenen Figuren- und Passagenstücke nennen mag, mitunter höchst originelle und ergötzliche Einfälle hervortreten. So findet sich z. B. in den grossen Klavierstudien von *Cramer* (*Etudes*) und von *Clementi* (*Gradus ad Parnassum*) manches Stück von wahrhaft komischer Wirkung, welche durch die Eigenthümlichkeit der gewählten, oft sehr genial durchgeführten Figur erzeugt wird.

§. 4.

## *Vom Komischen in der Melodie im engeren und weiteren Sinne des Worts.*

Die Melodie, als kunstmässige, einen musikalischen Sinn gebende Zusammenreihung von Tönen, kann ohne Tact, Rhythmus, Figurenwesen und Begleitung, nur durch das ergötzlich Ungewöhnliche in den Intervallen, in welchen sie fortschreitet, oder durch Verbindung mit einem widersprechenden Text (Travestie desselben) komisch werden. Letztes war der Fall, wenn man vor Zeiten zuweilen in Klöstern, lascive Lieder, nach kirchlichen Melodieen, absang, und geschieht auch jetzt noch da und dort von tollen Gesellen, welche etwa die trefflichen A B C-Buchsreime, wie: „der Affe gar possierlich ist etc.“ nach irgend einer weinerlichen Melodie ableyern.

Erstes, die Erzeugung des Komischen durch ergötzliche Auswahl der Intervalle, ohne Mitwirkung des Rhythmus, des Figuren-Wesens und der Begleitung, findet sich nicht gar häufig, und ich kann mich

wenigstens in diesem Augenblicke auf keine Melodie besinnen, welche, abgesehen von allem anderen, lediglich durch die ergötzliche Eigenthümlichkeit der Intervalle, eine komische Wirkung hervorbrächte, wiewohl es an einzelnen Partieen in grösseren und kleineren Musikstücken, wo diess augenscheinlich der Fall ist, keineswegs fehlt. So beruht z. B. die komische Wirkung der Stelle (*Fig.* 2) in der Arie No. 3 des zornschnaubenden Osmin in der Entführung, lediglich in der Wahl des Intervalls, in welchem die Melodie fortschreitet, und diese Stelle würde ihren komischen Effect behaupten, wenn auch, anstatt der zornsprühenden Begleitung der Violinen, eine andere, einfachere hinzuträte.

Desto ergiebiger wird nun aber die Melodie für das Fach des Komischen, in ihrer, in der Regel stattfindenden, innigen Verbindung mit Tact, Rhythmus und Figur, oder richtiger, in ihrer Bewegung in diesen Elementen, von welchen bald das eine, bald das andere mehr hervortreten und zur Erzeugung des Lächerlichen vorzugsweise beytragen kann.

Es giebt im Fache der Instrumentalmusik bereits viele Melodieen, welche wahrhaft komisch sind und in dieser Hinsicht weit mehr anerkannt seyn würden, wenn man nicht so allgemein gewohnt wäre, in der Musik dasjenige, was nicht gradezu dem oft sehr eigensinnigen Gefühle, oder dem sinnlichen Ohre zusagt, schlechthin als barock und ungeniessbar zu verdammen. Als ein köstliches Aggregat solcher Melodieen ist mir immer ganz besonders der letzte Satz der bereits oben erwähnten Klaviersonate

mit Violoncellbegleitung von *Beethoven* erschienen, welche mir schon beim ersten Durchspielen, ohne Begleitung, ein lebhaftes Lachen abnöthigte. Ich füge das Hauptthema dieses Satzes hier bei, um es näher zu beleuchten, (*Fig.* 3) wobey ich mir freilich einige Vorgriffe in den folgenden § hinein erlauben muss.

Welch ein bedächtiger leiser Schritt in den beiden ersten Noten bei *i*; welch ein unerwartet kommendes Hui! und steifes Stehenbleiben in der Note *k* mit ihrem kurz abgestossenen Vorschlage; welch ein hastiges Purzeln und Zufahren nun wieder auf einmal in der kleinen Figur *l*, die, anstatt in die näher liegende G-Harmonie überzuführen, in die weniger verwandte D so zu sagen hineinplumpt; — welch ein simples Getrippel nun wieder in der Figur *m*; welch ein behäbiges Ruhen dann in den Noten *n*; welch ein behagliches Schaukeln dann wieder in *o* und *p*; welch ein steifes Gezappel in *q* und *r*, das sich in den trockenen, hausbackenen Noten *s* eilig genug wieder zur Ruhe begiebt, um dann sogleich, mit prächtigen Vorschlägen und nun etwas derber, das ganze spasshafte Wechselspiel noch einmal von vorne anzufangen: *t*, *u*! — In dieser Melodie ist alles komisch — die Intervalle sowohl wie Tactbewegung, Rhythmus und Figurenwesen. — Man gehe nun aber das ganze Rondo, welches ich gern, wenn ich nicht die Herrn *B. Schott's Söhne*, des Nachdrucks wegen, zu fürchten hätte, ganz hierher setzte, genauer durch; man denke sich ein humoristisches Violoncello hinzu, das gehörigen Orts ein wenig zu näseln weis, und

man hat ein ächt komisches Cabinetsstück. Ich möchte fast behaupten, dass darin ein paar alte, närrische Kauze ihr Spiel treiben, welche, beim Gläschen sitzend, auf allerley lustige Schnurren verfallen — mitunter aber auch ein wenig sentimental werden. Ein Näheres darüber vielleicht bald an einem anderen Orte. —

Muster von wahrhaft komischen Melodieen in der Oper findet man bei *Cimarosa* und *Dittersdorf*, so wie bei *Mozart* und *v. Weber*. Letzter hat auch in mehreren seiner Lieder in dieser Hinsicht Treffliches geleistet, z. B. in dem bereits erwähnten: „O Berlin etc.", in welchem der komische Effect vorzüglich durch den Rhythmus erzeugt wird und in welchem besonders auch das „Schatz" (*Fig.* 4) von unvergleichlicher Wirkung ist.

Sonst findet sich, zum Theil auch in Volksliedern, ein wahrer Schatz von komischen Melodieen, der von den Verfertigern gewisser Potpourris und Capriccios geschickt benutzt worden ist. —

Endlich aber kann auch eine Melodie durch ungeschickte Unterlegung des Textes oder durch verkehrte Scansion desselben in der Notenschrift, leicht komisch werden, wie es z. B., ganz gegen den Willen der Verfasser, in manchen Messen der Fall ist.

Ein Cabinetsstück dieser Art findet man in der Leipz. All. Musik. Zeitung v. J. 1817, S. 483, angeführt, das gewiss kein Kenner der lateinischen Sprache ohne Lachen nachsehen wird.

Kann übrigens schon eine für sich bestehende Melodie einen komischen Effect hervorbringen, so

ist diess oft in noch viel höherem Maase der Fall, wenn mehre zusammen treten, sich gegenseitig nachäffen, sich auf eine ergötzliche Weise durchkreuzen, gegen einander anstreben, sich unterbrechen, sich hastig einander herumjagen, sich in einander verfitzen u. s. w. Auch hier hat die Instrumentalmusik, in einer reichen Anzahl von 2, 3, 4 und mehrstimmigen Compositionen, des heiter Unterhaltenden gar viel aufzuweisen, und wer hätte nicht schon beym Anhören des einen oder des anderen Quartetts von *Haydn*, *Beethoven* u. A. über den komischen Wirrwarr der sich, so zu sagen, mit einander herumzankenden und balgenden Stimmen gelacht? Wie viel aber nahmentlich *Cimarosa*, z. B. in der heimlichen Heyrath, in dieser Hinsicht geleistet hat, ist jedem Musikkenner bekannt.

Jedoch das Alles fällt eigentlich grösstentheils in den folgenden

§. 5.

### *Vom Komischen in der Harmonie, Modulation und in den Künsten des Contrapuncts.*

Hier ist wieder dem Komischen ein unermesslicher Spielraum eröffnet; denn gar nicht zu berechnen sind die Fälle, in welchen die Harmonie oder die Modulation durch lächerlich seltsam gestaltete, unerwartet auftretende Accorde *) durch ungewöhnliche

---

*) Man sehe z. B. die *Grande Sonate p. l. Pianof. p. L. v. Beethoven*, Lpzg. b. *Kühnel*, Oeuv. 33, welche also beginnt. (*Fig.* 5) Wer in aller Welt erwartet einen solchen Eintritt! Mir wenigstens nöthigte er

Lagen ihrer Theile, durch frappante Umkehrungen, Fortschreitungen, Ausweichungen, Wendungen, ja sogar durch wohlangebrachte Unbehölfenheit, Stümperey und Schnitzerhaftigkeit, *) dasselbe zu erzeugen vermögen. — Hier können Berge aufgethürmt werden, aus welchen am Ende eine Maus hervorspringt; hier finden, zumal wenn man noch alles das, in den vorhergehenden §§ Abgehandelte hinzudenkt, die lustigsten Einfälle und die originellsten Spässe Raum; hier kann, recht im eigentlichsten Sinne des Worts, das Unterste zu oberst gekehrt werden, und hier findet auch der tollste Humor Mittel, sich auszusprechen. Es ist in dieser Hinsicht bereits viel Ausgezeichnetes geleistet worden — nur dass es leider noch zu wenig anerkannt wird, indem selbst viele Musiker vom Fache den herrlichen Humor, der z. B. in manchen, als barock verschrieenen Werken eines *Beethoven* weht, nicht zu würdigen vermögen. — Man wird darin nach und nach weiter kommen, wenn man die Vielseitigkeit und den wahren Bereich der Tonkunst im Allgemeinen besser erkennen lernt, wenn der Musikunterricht mehr und

---

sogleich beym ersten Anblicke ein lautes Gelächter komischer Ueberraschung ab. Ueberhaupt ist der ganze erste Satz dieser Sonate reich an komischen Zügen und ich wüsste nichts, was in dieser Hinsicht mit dem S. 4 Gegebenen zu vergleichen wäre — es müsste denn eine oder die andere Sonate desselben Meisters seyn — z. B. die aus *G-dur* in 5 *Suite du Répertoire des Clavecinistes. A Zuric chez Naigueli.* (*Fig.* 6.)

*) Ein ergötzliches Beyspiel der letzten giebt der Bauernmarsch im Freyschütz.

mehr aufhört, sich lediglich auf ein mechanisches Einüben flacher, bedeutungsloser Modesachen zu beschränken und wenn *Logiers* Idee, den Unterricht im Grammatischen der Musik schon frühzeitig mit der practischen Uebung derselben zu verbinden, mehr und mehr Eingang findet. Wessen Gehör, Gefühl und Verstand nicht durch gründlichen musikalischen Unterricht, oder durch fleissiges Spielen, so wie durch sehr oft wiederholtes Anhören guter, solid gearbeiteter Werke, zur klaren Anschauung des Regelmässigen und Wohlgeordneten in der Musik gebildet worden ist, der wird auch das ergötzlich Unregelmässige, Abschweifende, Ungewohnte in ihr nimmermehr recht erkennen und würdigen, nahmentlich wenn dieses im Gebiete der Harmonie, Modulation oder gar des Contrapuncts hervortritt. Dagegen ist aber auch eine gewisse gelehrte Pedanterie, welche alles nach den strengsten, oft nicht einmal gehörig begründeten, Regeln der Grammatik geschniegelt und gebügelt sehen will, nicht dazu geeignet, um das Komische — vorzüglich im Gebiete der Harmonie, zu würdigen, geschweige denn, es mit Wissen und Willen zu erzeugen, obwohl sie es zuweilen *invita Minerva* hervorbringen kann.

Viele, diesen § theils näher erläuternde und bestimmende, theils ihn sehr bereichernde Winke und Belehrungen bitte ich im 2ten, 3ten, und 4ten Bande von *Weber's* Theorie aufzusuchen, einem Werke, welches überhaupt reich an Belehrungen und Beobachtungen ist, die zur künftigen Begründung einer musikalischen Aesthetik, wofür bis jetzt noch so wenig geschehen, von grossem Nutzen seyn werden.

## §. 6.

## *Vom Komischen in der Instrumentirung.*

Bekanntlich haben manche Instrumente schon an und für sich etwas Komisches, oder doch etwas zur Erzeugung komischer Effecte vorzüglich leicht sich Eignendes.

Der Contreviolon, dieser alte ehrenfeste Herr, so ernsthaft er auch erscheint, wenn er im Spiele seinem Character gemäss auftritt, wird leicht lächerlich, wenn er sichs einfallen lässt, sich unter jüngere Leute, wie etwa die Violoncellos, Violinen u. a. zu mischen und mit ihnen um die Wette zu concertiren und zu figuriren; denn er benimmt sich dabey in der Regel so täppisch und ungeschickt, wie ein ungeleckter Bär, und auch die neuere Dressur hat ihm das Tanzen und Hüpfen nicht in die Glieder bringen wollen.

Ein Erzkomikus ist der Fagott, dem man seinen Humor, so zu sagen, schon an seiner ganzen Physiognomie ansieht. Er kann zwar sehr ernsthaft und gesetzt thun; aber es ist, als ob ihm der Schalk immer im Nacken sässe, und wenn er sich ungenirt gehen lassen darf, wie z. B. in gewissen, herrlichen Variationen von *M. v. Weber*, so merkt man leicht, was für lustige Schwänke und wie viel Moquerie, Witz und fallstaffisches Wesen in ihm stecken.

Das Violoncell ist vermöge der mannichfaltigen Tonfarben, welche ihm eine geschickte Hand zu entlocken vermag, ebenfalls reich an Mitteln zur Erzeugung komischer Effecte. Das wird Niemad leugnen, welcher je von *B. Romberg* selbst, eins oder

das andere seiner humoristischen Capriccios vortragen hörte. — Vermöge eines gewissen Nasentones scheint es sich besonders auch für das Fach des Niedrigkomischen und Possenhaften zu eignen.

Die Bratsche hat etwas Gesetztes und Altbackenes und ich vermuthe, dass eben diess *M. v. Weber* dazu bewogen haben möge, sie im Freyschütz, als obligate Stimme, dem altklugen Aennchen beyzugeben, da wo dieses, Agathen hofmeisternd, singt: „Trübe Augen" etc.

Unter den höher liegenden Instrumenten zeichnet sich im komischen Fache vorzüglich die Oboe aus, welche mit ihrem scharfen und schneidenden Tone und ihrem närrischen Gegacker, wenn's gilt, schnelle Passagen im *Staccato* zu geben, eine treffliche Gehülfin oder Repräsentantin zankender und plappernder Weiber seyn dürfte.

Wenn die übrigen gangbaren Instrumente an und für sich eine weniger leicht ins Komische überschlagende Klangfarbe haben, so können sie doch, durch geschickte Anwendung in Ausführung zweckdienlicher Figuren und Passagen, leicht komische Effecte verstärken und unterstützen helfen.

Sonst kommt auch die komische Uebertreibung unbedeutender Kleinigkeiten, durch sehr starke oder schauervolle Instrumentirung (wie z. B. in Aennchens: „Einst träumte meiner selgen Base etc.") oder durch pomphafte Benutzung starkklingender Instrumente, wie z. B. der schmetternden Trompete, hier in Betracht.

## §. 7.

## *Vom Komischen gewisser Gattungen von Musikstücken.*

Gewisse Arten von Musikstücken haben schon durch ihre Veraltung einen komischen Anstrich erhalten, wie z. B. die ältere Menuett, welche mit ihrer langsam feyerlichen Bewegung, wenigstens als Tanz betrachtet, dem heutigen, an den raschen Walzer- und Gallopaden-Tact der neueren Tänze gewöhnten Hörer, leicht komisch erscheint.

Von guter komischer Wirkung sind manche Arten von Kanons, einer Form, in welcher der musikalische Witz und die scherzhafte Laune schon so manches Ergötzliche geschaffen hat.

Ein weites Feld steht ferner auch dem Komischen in dem sogenannten Potpourri offen, in welchem jenes vorzüglich durch ergötzliche Zusammenstellung und Verflechtung fremdartiger Themen erzeugt wird. — Das musikalische Quodlibet schlägt mehr in's Fach des Possenhaften und Niedrigkomischen.

Ins Fach des abgeschmackt Komischen fallen die mancherley vorhandenen, prächtigen Schlacht- und Bataillen-Stücke für's Pianoforte, in welchen es heisst: „die leichte Reiterey rückt vor; die alte Garde greift zum letzten Male an; die Oesterreicher oder die Franzosen, oder sonst wer, ziehen sich zurück u. s. w.“ welches alles in der Musik natürlich ganz vortrefflich sich ausnimmt.

Für das Fach, in welches gewisse Arrangemens wie z. B. des Don Juan oder der Vestalin, für zwey Flöten, oder Violinen, gehören, muss erst noch ein passender Name gefunden werden. —

## VII.

### *Schlusswort.*

So viel für diessmal über den besprochenen Gegenstand. Dass derselbe in der obigen Abhandlung keineswegs erschöpft sey, fühle ich wohl. Um ihn gründlich zu erörtern, hätte ich ein Buch darüber schreiben und eine grössere Menge von Compositionen (vorzüglich auch in Partitur) nachsehen und benutzen müssen, als mir eben jetzt zu Gebote stand. Späterhin vielleicht über einzelne Puncte noch ein Weiteres. Indess glaube ich doch auch schon in dem Obigen die *vis comica* der Musik, der Hauptsache nach, genügend dargethan und durch Zusammenstellung der vorzüglichsten gangbaren Ansichten vom Wesen des Komischen überhaupt, so wie durch Aufstellung einer eigenen, auf die Musik wenigstens besser anwendbaren, als es bey den übrigen der Fall ist, anderen Musikfreunden, welche ihre Aufmerksamkeit auf diesen Gegenstand hinrichten wollen, eine Vorarbeit geliefert zu haben, welche ihnen bey etwaigen eigenen Forschungen vielleicht in mancher Hinsicht zu Statten kommen wird.

Es wär übrigens sehr zu wünschen, dass der zur Sprache gebrachte Gegenstand von recht vielen Seiten her weiter angeregt und erörtert würde. Vielleicht könnte diess dazu beytragen, um ausgezeichnete Talente zu veranlassen, das Fach des Komi-



schen in der Musik eifriger zu bebauen, als es bisher im Allgemeinen der Fall gewesen ist. Dabey wäre aber zu wünschen, dass die Herrn Componisten etwaiger komischer Instrumentalwerke es nicht unterliessen, die Ideen und Situationen, welche ihnen bey der Verfassung derselben vorschwebten, wenigstens mit einem Worte anzudeuten, wodurch das richtige Verständnis ungemein erleichtert und jeder schiefen Beurtheilung vorgebeugt würde.

---

Nach völliger Beendigung der obigen Abhandlung wurde ich noch durch einen Freund auf ein, im 5ten Jahrgang der allgem. musik. Zeitung befindliches Schreiben v. *Dr. F. A. Weber* „über komische Charakteristik und Karikaturen in praktischen Musikwerken,“ aufmerksam gemacht, in welchem sich einige gute Bemerkungen finden. Nach des Vf. Definition, welcher sich auf eine Erklärung des Komischen oder des Lächerlichen selbst nicht einlässt, „besteht der komische Styl in praktischen Musikwerken in einer speciellen Anwendung der Regeln der Harmonik und Melodik, wodurch bey dem Zuhörer, dessen Gehör dazu gestimmt ist, ein Gefühl des Lächerlichen erweckt wird.“ *K. St.*

---

## Berichtigungen.

*S.* 221. *Z.* 2 *v. o. lies statt* welcher: welches.
– 225. – 16 *v. o.* – – Händen: Federn.
– 230. – 6 *v. u.* – – dieselben: dieselbe.
– 234. – 5 *v. u.* – – ἔσιν: ἔστιν.
– 234. – 4 *v. u.* – – ȣ: ȣ̓.
– 252. – 2 *v. o.* – – ihm: ihn.
– 252. – 7 *v. o* – – unterlegte: untergelegte.
– 245 wird, hoffentlich unerinnert, Niemand weder die Anmerkung, noch auch die Anmerkung zu derselben, für Ernst lesen.




Fig. 1.) etc.

Fig. 2.) duld ich vor den Teu-fel nicht.

Fig. 3.) Rondo Allegro. i. k. l. m. n. o. p. q. r. s. t. u. p f etc.

Fig. 4.) Schatz

Fig. 5.) Allegro. p cresc. ri-tar-dando. rf à tempo. Beethoven.

Es: II7 B: V7 Es: I V7 I.

Fig. 6.) p etc.


Aus Spohr's Violinschule.
a.)
H.Bo.
G B.
etc.
b.) Wäre so zu bezeichnen.
H B
etc.
c)
1 4 3 1
1 3 1
1 4 3 1
1 3
etc.
d.)
etc.
2de corde

# W i l d l i n g e
## *von Fesky.*
### Zweiter Schössling.
### *F r e i h e i t! F r e i h e i t!*

---

Je mehr ein Ding an Quantität gewinnt, desto geringer wird gewöhnlich seine Qualität. — Viel aus Wenigem zu machen, dürfte wohl zuweilen sein Gutes haben, aber in der Kunst ist diese Operation sehr misslich. Weniges aus Vielem zu machen, ist ganz etwas Anderes, doch leider nicht dasjenige, was gegenwärtig Mode ist.

Setze ich nun noch hinzu, diese gepriesene Verbreiterung der Kunst sey in dem vielbeklagten Freiheitsschwindel begründet, zu dem das Menschengeschlecht jetzt so besonders inclinirt, so habe ich zwar die Legitimen auf meiner Seite, doch die „Originellen" erheben sich gegen mich *in corpore.*

Und das ist gefährlich! Denn ich habe alsdann — zwar freilich nicht die wirkliche Mehrzahl, wohl aber jedenfalls auch die Schreier gegen mich.

Zweifeln Sie daran? — O werfen Sie nur gefälligst einen Blick um sich, und Sie werden erstaunen, welche Unzahl von Künstlern, welche Massen musikalischer Werke, dieses Jahrhundert zu Tage gefördert hat! — Wieviel Echtes, wieviel Wahres findet man aber darunter??

Ganz natürlich! Der Hang zur „Freiheit" treibt die Vögel, das Nest zu verlassen, ehe sie flügge sind. Die Kinder zerreissen das Gängelband und laufen in Gedanken, fallen daher in Wirklichkeit auf die Nase. — Die

Sänger halten Scala und Solfeggien, die Componisten die contrapunctischen Uebungen und Fugen für unnützes Zeug, für trockene Pedanterie, die eines Genie's durchaus unwürdig seien. Beide denken nicht daran, dass nur dadurch das Technische der Kunst erworben, nur dadurch die wahre Freiheit errungen werden kann.

— „Wo der göttliche Funke fehlt, da wird nichts!" rufen die Genialen. —

Richtig! Doch Holz, gutes, trockenes, zubereitetes, ist, denke ich, auch nöthig, um die alles belebende, alles erwärmende Flamme der Kunst zu erhalten; grüner, junger, in der Eile zusammengeraffter Brennstoff knistert nur, raucht und — erlischt. Bisweilen erregen diese Feuerchen wohl *furore*, das Geschrei bei einer Feuersbrunst, das Toben der Spritzenmeister; — aber auch Thränen. — Denn der Rauch greift die Augen an; — doch das Herz wird nicht bewegt.

Nur Trägheit und kindischer Dünkel können den Nuzzen der Vorübungen läugnen; nur beginne man sie zur rechten Zeit und in rechter Art.

Mit einem Wort: man sorge für gute Conservatorien. Nur sehr schwer lässt sich im Allgemeinen durch Privatunterricht oder gar Selbstudium, Dasselbe erlangen. Es muss sich ein Zunftwesen edler Art bilden, welches alles der Kunst Unwürdige ausstösst.

Dermal aber fühlt sich jedes weibliche Wesen, das nur einigermasen Figur und Stimme besitzt, zur Prima Donna berufen; jeder Stutzer, dessen Finanzen durch die Musen zerrüttet sind, glaubt auch ein Recht auf ihren Schutz zu haben, und sieht den Tempel Thaliens für seine Versorgungsanstalt an.

Sonst war es anders! Damal galt nur welsche Musik; nur Italiens Söhne und Töchter hielt man für

Künstler. — Es war zwar ein Irrthum, den man dermal beseitigt hat; aber nicht deshalb, weil Deutschland vorgeschritten, sondern nur weil Italien gesunken ist; dies ist aber ein Uebel, das seinen Grund einzig und allein in der Verminderung seiner Conservatorien, und in der nicht selten schlechten Leitung der noch bestehenden hat. —

Zwar ist's eine schwer zu lösende Frage, ob Deutschland je Bildungsanstalten erzeugen wird, die jeden Bedarf des Künstlers umfassen; doch ist der Nutzen derselben einleuchtend genug. Eine bessere Oper, eine würdigere Kirchenmusik, könnte in kurzer Zeit bei geringen Kosten daraus hervorgehen. —

Für die Kirche wird nun zwar nicht zu Viel gethan, dagegen ist's erstaunenswerth, welche Summen für die Erhaltung einer Oper mancher Regent verwendet.

Trotz dem aber, wie mittelmässig, ja wie schlecht sind zuweilen die Leistungen dieser theuern Anstalten! Wie verkehrt, und nur dem augenblicklichen Vortheile huldigend, werden sie oft geleitet!

Ein gewisses Phlegma, eine unwürdige Parteilichkeit vernichten gewöhnlich noch das wenige Gute, was allenfalls hätte geleistet werden können. —

Indem die Vorsteher auf ihr eignes Urtheil verzichten, sinken sie zum Volke hinab, statt dasselbe bildend emporzuheben.

Man gestattet, dass ganze Musikstücke transponirt, oder auch Tenorpartieen für den Bass eingerichtet werden. —

Die geschmacklosesten Verzierungen werden geduldet; Triller muss man anhören, dass dem Gehöre ganz übel

wird. Es findet sich kein gleiches Anschlagen, kein Colorit in dieser sonst schönen Verzierung, daure sie auch 20 Secunden.

Bis man einen guten Ton hört', muss man erst durch viele schlechte hindurch waten; denn auch die guten Stimmen sind selten so ausgebildet, dass ihre Töne die grösstmögliche Gleichheit hätten.

Ist er aber, der ersehnte Ton, endlich da; flugs eine Fermate auf ihn, wenn auch die ganze musicalische Phrase dadurch zerrissen wird.

Doch bei einer Fermate allein bleibt es selten. Uebungen, Glockentöne folgen nach; — und der donnernde Beifall des Publikums setzt dem Unsinne die Krone auf.

Jeden Augenblick wechseln *ritardando* und *accelerando.* Diese Manier hat sich bereits in den Köpfen des musikalischen Publikum so festgesetzt, dass Manche der festen Meinung sind, ein *Diminuendo* müsse retardirt, ein *crescendo* accelerirt; ein zarter Satz (z. B. in einem Allegro) langsamer, ein kräftiger, schneller vorgetragen werden. Zuweilen mag diese Behandlungsweise wohl anwendbar sein; doch um zu bestimmen wo? gehört sehr tiefe Einsicht in die Composition und sehr richtiges Gefühl. Ueberdem vertragen die älteren Compositionen diese Behandlungsart äusserst selten, und die neueren sind an Bezeichnungen dieser Art reich genug! Bei diesen vermisset man anderseits die höhere Ruhe, wodurch sich die älteren Tonkünstler auszeichneten.

Diese höhere Ruhe ist aber stets das Resultat einer grösseren Ausbildung.

Darum sieht man bei den jetzigen Componisten das Haschen nach Effecten, und das Zusammenstellen hetero-

gener Instrumente; ferner ein kleinliches Streben, durch das Accompagnement und eine bunte, mit Accorden übersättigte Harmonie, der Melodie aufzuhelfen.

Damit vereinigt sich ein stetes Wechseln der Tempo's und ein Zusammenhäufen von Ideen; und endlich, um dem Ganzen scheinbare Einheit zu geben, das gewaltsam wiederholte Einschalten einer Lieblings-Idee. —

Ist diess Alles nicht ein Ergebnis unreifer Freiheit? —

Der Künstler muss durch systematische Ausbildung zu einem Standpuncte gelangt sein, wo er alle Empfindungen so in seiner Gewalt hat, dass er dieselben stets den Foderungen höherer Schönheit gemäss darzustellen vermag. Durch das Gegentheil aber wird der Geschmack des Volkes von dem Wahren abgeleitet und die Künste nehmen einen verderbten Character an. Der grössere Haufe wird zur Flachheit heruntergezogen und verliert die Empfänglichkeit für den Genuss würdiger Werke. —

So lange muss der Künstler auf eigene Freiheit verzichten, bis sich die Erfahrungen Anderer in ihm zu einem klaren Systeme gestaltet haben. Dann möge er, mit eigener Erkenntnis ausgerüstet, über die Töne frei schalten und sich selbst und Anderen Gesetze geben. —

*J. Feski.*

---

# Recensionen.

Nr. 1. *Sonata di Bravoura per il* **Pianof.** von *Aloys Schmitt.* Oeuv. 26.

Lipsià presso C. F. Peters. Pr. 1 Thlr. 4 gr.

Nr. 2. Andacht. Fantasie für das Pianoforte; von *Ebendems.*

Halberstadt, bei Brüggemann. Pr. 1/4 Thlr.

Nr. 3. Neue Studien für das Pianoforte von *Ebend.* 67tes Werk. 3 Hefte.

Halberstadt, bei Brüggemann. Pr. 2 Thlr.

Nr. 4. Huit études pour le Pianoforte; von *Ebendems.* (12me livr. des Etud.)

Leipzig, au Bureau de musique de C. F. Peters. Pr. 1 Thlr.

Der Hr. Verf. ist schon längst allen guten Klavierspielern als ein Mann bekannt, der sein Instrument wohl zu behandeln versteht, und der mit reichen Gaben für solche Compositionen ausgestattet ist. Wir haben nie Gelegenheit gehabt, ihn als Meister des Pianofortespiels zu bewundern oder uns seines Vortrags zu erfreuen: sind aber durch Bekanntschaft mit mehren seiner Werke, seinen Ruf nicht einmal in Anschlag gebracht, völlig überzeugt, dass er unter die echten Meister gezählt werden müsse. Es ergiebt sich aus den meisten seiner Compositionen, dass er, ausser einer grossen Fertigkeit, namentlich eine ausdrucksvolle Nettigkeit mit einem vortrefflichen

Anschlage besitzen müsse, auf welche Vorzüge seine besten Werke theils geradezu hinarbeiten, theils sie offenbar nothwendig machen, wenn der Vortrag derselben gelingen soll.

Die vor uns liegende Sonate (*Nr.* 1.) gehört in jeder Hinsicht zu den ausgezeichneten. Sie zeugt von einer reichen Erfindung, hat bei aller Festhaltung und Durchführung der gewählten Gedanken so viel Mannichfaltiges und tüchtig Durchgearbeitetes, und in Hinsicht auf Gefühl etwas so Männliches, dass jeder wackere Pianist mit Vergnügen wieder zu ihr zurückkehren wird. Sie besteht aus 4 tüchtigen Sätzen, davon letzter seine besondern Schwierigkeiten hat, wenn er gut durchgeführt werden soll. Er enthält Variationen auf die allbekannte Romanze aus Joseph und seine Brüder. Am Brillanten fehlt es darin keinesweges, viel weniger jedoch an Schwierigkeiten; hin und wieder findet sich in der ganzen Sonate manches — Hässliche, was mit Fleiss eingeübt sein will, wenn es die beabsichtigte Wirkung hervorbringen soll. Wer also blos Klavierwerke vornimmt, um sie ohne Unterbrechung hintereinander weg zu spielen und sie dann aus der Hand zu legen, für den ist diese Sonate nicht; wer aber Lust hat, bei seinem Spiel auch zugleich etwas zu lernen und die allerdings dabei obwaltende Mühe nicht scheut, der wird wohlthun, wenn er sie vornimmt.

*Nr.* 2. Der Gedanke, eine Andacht blos mit Tönen des Pianofortes zu feiern, ist nicht vielen Tonsetzern gekommen, so schön er auch an sich ist. Unser Verfasser hat ihn hier auf eine so zweckmässige Art durchgeführt, dass wir jedem Empfänglichen jene stille Freude versprechen können, die der natürliche Ausdruck frommer Empfindung stets gewährt. Eine sehr kurze, angemessene Einleitung führt zu einem Choral, der zwischendurch mit Triolenfiguren angenehm verziert worden ist. In einem vortrefflichen Mittelsatze, der aus dem Chorale hervorgeht und in freierer Bewegung die Seele höher schwingt,

spricht sich die Liebe zum Heiligen mit einer gewissen Pracht aus, die sich darauf wieder im Gefühl der Demuth vor Gott verliert und in zitternder Bewegung den Choral wie ein scheues Gebet wieder vernehmen lässt. Aber mit Trost und Ruhe wird das bewegte Herz erfüllt und das schöne Ganze endet mit der freudigen Zuversicht, die wahre Andacht stets mit sich bringt.

*Nr.* 3. Ueber Mangel an Uebungsstücken für das Pianoforte können wir keineswegs klagen; es erscheinen so viele und so mancherlei Sammlungen für jede Stufe der Fertigkeit der Clavierspieler, dass nur die rechte Auswahl ihre Schwierigkeit hat. Es giebt aber jetzt auch eine solche Menge Pianisten, oder doch solche, die es sein wollen, dass nur unzweckmässige Werke der Art überflüssig genannt werden können. Unter die überflüssigen gehören diese neuen Studien gewiss nicht, vielmehr in jeder Hinsicht unter die dankenswerthen. Jeder Pianofortespieler, der die älteren Studien desselben Verfassers kennt, wird das schon und um so zuverlässiger voraussetzen, jemehr er jene älteren Sammlungen zu seinem Nutzen und zu seiner Freude gebrauchte. Die gegenwärtigen sind nicht minder zweckmässig, nicht weniger ergötzlich und keiner wird sie ohne Befriedigung aus der Hand legen, vielmehr wird er oft zu seinem Vergnügen zu ihnen zurückkehren. Sie sind sämmtlich bildend und zugleich schön. Diese neuen Gaben sind viel leichter, als die älteren; wenn die früheren auch noch von sehr wackeren Pianisten mit Vortheil zu benutzen sind, so verlangen diese dagegen nur eine mittelmässige Fertigkeit. Solchen werden sie von dem grössten Nutzen sein. Dem Geiste und der Art nach möchten wir sie am meisten mit den *Cramer*schen vergleichen, nur dass sie leichter und, wenn man will, etwas modischer sind. In jedem Hefte finden sich 6 Uebungen, deren jede irgend einen bestimmten Zweck erreichen will. Dabei ist jede auch zugleich als schönes Musikstück höchst ansprechend. Wir haben wohl nicht nöthig, in noch nähere Bezeichnung der Einzelheiten einzugehen, um das gehalt-

reiche und schön ausgestattete Werk bestens zu empfehlen. — Mit diesen 3 Heften hängen die unter

*Nr.* 4 genannten Etüden zu genau zusammen, als dass wir ihrer hier nicht gleich mit erwähnen sollten:

Sie verdienen so völlig gleiche Beachtung, wie die vorhergehenden, dass wir kein Wort weiter hinzuzufügen haben, als dass das Werk von der bekannten, achtbaren Handlung eben so schön als jene ausgestattet worden ist.

Mögen sich diese herrlichen Leistungen des ausgezeichneten Künstlers einer regen Theilnahme zum Nutzen und zur Freude Vieler zu erfreuen haben.

*C. W. Fink.*

---

Violinschule, von *Louis Spohr*, mit erläuternden Kupfertafeln. Original-Ausgabe.

Wien bei T. Haslinger. Pr. fl. 15 C. M. = Rthlr. 10.

Mag es auch viele Deutsche geben, die nach ausländischen Compositionen greifen, so ist doch sicher die Zahl derjenigen geringer, die nicht unseren Lehrmethoden volle Gerechtigkeit widerfahren lassen. —

Frankreich hatte, des Rufes wegen, den das Pariser Conservatorium geniesst, einigen Vorrang, und man suchte vorzüglich die Werke, welche in dieser Anstalt zum Unterricht angewendet wurden; so auch dessen Violinschule. Betrachtet man sie aber genauer, oder vergleicht sie gar mit Spohr's Schule, so wird man — trotz den drei berühmten Namen, die auf jenem Titelblatte prangen — beinahe versucht, auszurufen; „Viel Geschrei und wenig Wolle!" — Grosse Verheissungen, — geringe Ausbeute. — Hochpoetische Redensarten begeistern den Schüler. Er hört mit dem innern Ohre schon die Töne, die er dem Instrumente entlocken wird. Er setzt an, *d*, *g*, *c*, *f* zu greifen und anzustreichen; aber — das klingt so mystisch, so

herz- und ohrzerreissend, dass er die Geige hinlegt, — oft, um sie nie wieder aufzuheben, — und die exaltirten Phrasen nur darum nochmals durchliest, um zu sehen, ob sie auch jetzt noch fähig sind, ihn aus der starren Wirklichkeit in das Gebiet der Träume zu versetzen.

Auch unser würdiger Landsmann dagegen spricht zwar, in seiner Einleitung, von dem Angenehmen, das dem fleissigen Talente einst durch sein Spiel erwachsen werde, aber mehr noch von den Schwierigkeiten, die es erst besiegen muss; und räth Jedem davon ab, den nicht eine vorzügliche Neigung zu diesem Instrumente hinzieht.

Und schwer ist es wahrlich, den Anfänger, zweckmässig und unentmuthigend, durch dies Labyrinth von Schwierigkeiten zu führen; schwerer aber noch, eine Schule zu schreiben, die wohlgeordnet, dennoch in den einzelnen Theilen für jeden Lehrling auslangend, mit der mechanischen Fortbildung zugleich die geistige verbindet, und so ein vollendetes Ganze gibt. Denn sie soll nicht nur auf die leichteste Art den Schüler die technischen Schwierigkeiten des Instrumentes überwinden lehren, sondern auch dahin wirken, dass er in die verschiedenen Compositionen einzudringen, und dadurch das Eigenthümliche derselben durch seinen Vortrag zu motiviren vermag. —

So hat Herr *Spohr*, — was seiner Schule einen besondern Werth gibt — sowohl Mechanik als Vortrag durch Beispiele und Worterklärungen auf das Genaueste verdeutlicht, und der Schüler kann auf solche Weise unmöglich den rechten Weg verfehlen. — —

Drei Abtheilungen führen ihn, ist er hübsch folgsam, zu einem beneidenswerthen Ziele.

Die erste enthält, in sieben Abschnitten, das Wesentliche, was den Bau, die Besaitung, den Werth und die Aufbewahrung der Violine betrifft. Es sind hier

Lehren ausgesprochen, die bisher theils blos durch Tradition erhalten, theils vereinzelt in musikalischen Schriften vorgefunden werden.

In der zweiten Abtheilung wird über die Haltung der Violine gesprochen, nachdem Schlüssel und Noten erklärt sind. Die Haltung der Violine und des Bogens ist vollständiger als in früheren Schulen gelehrt, und überdem durch zwei Kupfertafeln versinnlicht; welchen Vorzug sie zwar mit der *Campagnoli*schen Schule theilt, die jedoch in mehrfacher Beziehung der *Spohr*'schen untergeordnet ist.

Die Uebungen beginnen zugleich mit Erklärung der Saiten.

Und wie genau berücksichtigt der Verfasser die Bogenführung. Wie fleissig bezeichnet er, von dem ersten bis zum letzten Beispiele, die verschiedene Länge und Kürze derselben. Ein Verfahren, welches in anderen Schulen grösstentheils der Willkür des Schülers überlassen bleibt.

Noch wären hier die Zeichen ⊓ und ∧, die man für Worte *tiré* und *poussé* in neuerer Zeit eingeführt hat, nachzutragen. Sollte sie der Verfasser auch, wegen ihrer Aehnlichkeit mit der Bezeichnung der Accente, und der daraus vielleicht hervorgehenden Verwirrung für das Auge der Spielenden, nicht billigen, so wären sie doch der Vollständigkeit wegen zu erwähnen gewesen. —

Der zweite Abschnitt dieses Theiles handelt von der Bewegung der Finger der linken Hand. Die Uebungen 6 und 7 sind hier nicht genug zu empfehlen, denn sie enthalten den Grund des reinen Intonirens.

In den folgenden vier Abschnitten sind die Gestalt und Dauer der Noten, das Zeitmaas, die Bindungen und Synkopen, Tonleitern und Tonarten, Ver-

setzungszeichen und Vorzeichnungen durchgenommen, und stets mit zweckmässigen Beispielen begleitet.

Die Bezeichnung des 4ten Fingers durch 4 und der blossen Saite durch 0, findet hier zwar in allen Uebungen Statt, ausser in Nr. 24, wo der Schüler bei einigen Stellen, z. B. bei folgender (Siehe Fig. *a.*) des beiliegenden Notenblattes), zweifelhaft sein dürfte, wo er den 4ten Finger und wo er die blosse Saite gebrauchen soll, weshalb diese Stelle billig so wie bei *b.*) beziffert sein sollte. — Ueberhaupt wäre eine zweckmässige Regel hierüber sehr wünschenswerth gewesen.

*Campagnoli's* Violinschule sagt in Bezug hierauf in der 5. Abtheilung S. 8: „Indem man die Tonleiter aufwärts spielt, nehme man die leere Saite, abwärts aber gebrauche man den 4ten Finger."

In der Violinschule von *Rode*, *Kreutzer* und *Baillot* wird dieser Gegenstand gar nicht berührt.

Andere Violinspieler lehren: Man nehme den 4ten Finger, wenn die nachfolgende und vorhergehende Note tiefer ist, die blosse Saite aber, wenn eine von ihnen höher ist.

Keine von diesen Regeln ist aber besonders anzupreisen, da beide einer richtigen Spielart entgegen sind. Denn erfodert die vorhergehende mit der nachfolgenden Note eine genauere Verbindung, wie z. B. *d* mit dem Vorhalte *e*, so muss jedesmal der 4te Finger genommen werden; — und beide Regeln verlieren sonach ihren Werth.

Der **neunte Abschnitt** handelt von den Intervallen, den Dur- und Moll-Tonleitern, den diatonischen und chromatischen Scalen. — Warum lässt der Verfasser S. 70

die übermässige Sexte aus?! — Die Kenntnis derselben ist dem Schüler gewiss eben so nöthig als die der übermässigen Quinte.

Sechsunddreissig Uebungen, —nicht kurze Sätze oder accompagnirte Scalen; auch nicht widerliche 4ten-, 5ten- und ähnliche Fortschreitungen, womit gewöhnlich der grösste Theil älterer Schulen ausgefüllt ist, sondern Musikstücke, oft wahrhaft schöne, mit einer Begleitungsstimme, die sich nicht selten zu einer obligaten Partie erhebt, enthalten die angeführten Abschnitte. Die Uebungen sind aufs Strengste bezeichnet sowohl in Hinsicht des Striches, als durch G. B. (Ganzer Bogen), H. B. (Halber Bogen), K. St. (Kurzer Strich) etc., *tiré* und *poussé*, als auch der Finger, (ausser der oben gedachten 24. und der 25. Uebung.) Ein Vorzug vor allen andern Schulen, die oft gar nicht, höchstens im Allgemeinen, sich darüber aussprechen. —

Der zehnte Abschnitt handelt von den Applicaturen, dem Abweichen der Töne, und von den Flageolettönen. Wie über den Gebrauch des 4ten Fingers und der blossen Saite, so fehlt auch dem Abreichen der Töne eine genaue Regel. — So ist nicht nur bei geschleiften, sondern auch bei abgestossenen Noten, das Abreichen der jedesmaligen 5te in höheren Lagen ein Gesetz, wenn die Tonfolge wie bei Fig. c.) oder auf ähnliche Weise, zu tiefern Tönen herabschreitet, es müsste denn der besprochene Ton sich durch eigne Färbung auszeichnen sollen. —

Von Flageolettönen gestattet der Verfasser nur: 1) die Octave, 2) die Quinte der Octave, 3) die Doppeloctave. *) Ref. stimmt hiermit ganz überein, nur möchte

---

*) Bei dieser Gelegenheit spricht sich der Verfasser über Paganini's Anwendung des Flageoletspiels bescheiden genug aus. Doch meines Erachtens verdient die

er noch die Doppeldecime beigefügt sehen. Ein Flageolet-ton, der ebenfalls die Vorzüge der vorhingenannten besitzt.

Im eilften Abschnitte wird die verschiedene Bogenführung gelehrt. Dass der Verfasser, bei Gelegenheit des *Staccato*, das *Pizzicato* nicht erwähnt, scheint Einen Grund mit den übergangenen Flageolettönen zu haben; dass er aber die Streichart, welche die Franzosen durch *tres rec.* (*du telon de l'archet*) bezeichnen, nicht anführt, ist weniger zu vertheidigen. Diese Streichart erfordert eine eigene nicht unbedeutende Uebung, und wird häufig von jetzt lebenden ersten Virtuosen, als von *B. Molique*, *Louis Maurer*, *Lafont* u. a. angewendet. —

Der zwölfte Abschnitt enthält Doppelgriffe und Arpeggio's. (Hier wär eine Uebung für Decimen zweckmässig gewesen.)

Der dreizehnte Abschnitt handelt von Verzierungen und Ausschmückungen.

---

Anwendung desselben auf fremde Compositionen nach der Art Paganini's den strengsten Tadel; und ich habe wohl nie das *Rodi*sche *d*-moll-Conzert ärger verhunzen gehört als von dem berühmten Paganini. Während er die Sechzehntel Passagen grösstentheils in Flageolettöne übersetzte, begleitete er sich die gehaltenen Töne durch *pizzicato*. — Die Wiener setzte diess in hohe Begeisterung. — Unglücklicher Weise griff er aber hierauf in einem Adagio von seiner Composition, welches er einlegte, langsame Decimen-Gänge verteufelt unrein. Wenn ich nicht irre, applaudirte man dennoch. — Für solche Missethat entschädigte er aber das für ihn eingenommene Publicum durch ein Postludium, welches er dem letzten Satze des Concertes anhing, indem er sich gebehrdete, als habe er vergessen, dass der Satz beendet sei. Und man war ausser sich. — Er wurde 2 oder 3mal vorapplaudirt.

*A. d. Vf.*

Die Anweisung zum Trillern ist sehr gut und in keiner Schule so gründlich behandelt. Nur vermisst Ref. hier ebenfalls eine bestimmte Regel über die jedesmal zu nehmende Hülfsnote und den Nachschlag. Denn nicht überall ist jene durch ein ♯, ♭ oder ♮ von den Componisten vorgezeichnet (wie sehr dies auch zu wünschen wäre,) und dieser ausgeschrieben. Noch wäre zu erwähnen gewesen, wann bei langsamen chromatischen Trillerten ein Nachschlag in der Quinte statt finden darf. Auch dürfte hier bei abwärts gehender Fortschreitung die Abwechslung der 1ten und 2ten Finger gestattet sein, wie z. B. Fig. *d.*)

Die Uebungen sind bis zu Nr. 66, einem Thema mit Variationen, fortgeschritten. Und dem Schüler wird hier nochmals Alles vorgeführt, was er bisher erlernt hat. Da er aber wohl 4 bis 5 Jahre brauchen dürfte, bis er Nr. 66 spielen kann, so wäre eine zweckmässige Auswahl anderer guter Uebungsstücke dazwischen nöthig. Nur müssten sie von einem kundigen Manne geordnet sein, und mit vorzugweiser Bezugnahme auf *Rhythmus*, Harmonie und Melodie, in Vereinigung der jedesmaligen zweckmässigen Finger- und Bogenführung nicht nur für das Mechanische, sondern auch für das Geistige berechnet sein. Man könnte auch alte ins Gehör fallende Melodieen hierzu benutzen, und sie auf eine Weise ausführen, die den eben gemachten Anfoderungen entspricht. —

Der dritte und letzte Theil handelt vom Vortrage überhaupt, und zu diesem Behufe ist das 7te Concert von Rode, und das 9te vom Verfasser, mit einer Begleitungsstimme aufgestellt; Ersteres mit genauer wörtlicher Erklärung und taktweiser Hinweisung, letzteres mit der genauesten Bezeichnung.

Und dieser Theil schlägt vorzüglich alle vorhergegangenen Violinschulen darnieder. Nur wäre noch zu wünschen, dass ihn der Verfasser umfassender ge-

macht hätte. Zwar spricht er auch im 3ten Abschnitte dieses Theiles über das Verfahren beim Einüben der Concertstücke im Allgemeinen, — im 4ten Abschnitte vom Vortrage des Quartetts, und im 5ten vom Orchesterspiel und Accompagnement. Doch hätten hier, namentlich bei den Quartetten, Notenbeispiele aus *Haydn's*, *Mozarts* und *v. Beethovens* Compositionen dieser Art, den rechten Vortrag noch mehr verdeutlicht. Auch wäre eine Anweisung zum Vortrage älterer Musik, ja selbst Bach-scher Violinsolos, am Platze gewesen. Zwar hätte diess die Kosten in etwas erhöht, doch sicher auch wider eingebracht, da überdem dieses Werk nicht nur für Schüler, sondern für jeden Violonisten nützlich, ja nothwendig ist, der bescheiden auf den Titel eines schon ganz vollendeten Virtuosen verzichtet. Darum dürfen wir vielleicht hoffen, dass Herr Capellmeister *Spohr* diesem Wunsche in einem Nachtrage willfahren werde.

*J. Feski.*

---

## *Nachschrift der Redaction.*

Nicht ganz gern unterschreiben wir das vorstehende, von unserem geehrten Mitarbeiter dem *Spohr*schen Werke gespendete Lob, und zwar darum, weil wir einem Werke von solcher Gediegenheit und Vollendung, wie dieses, ein noch lebhafteres Lob gegönnt hätten.

Dessen ungeachtet ist es nicht ein eigentlicher Lobzusatz, was wir hier beifügen wollen; statt dessen möge unser vorstehendes Meinuugsbekenntnis genügen; — sondern nur ein Zusatz einiger weiteren Bemerkungen über den Gegenstand selbst.

Was uns zuvorderst und ganz vorzüglich beachtungswerth erscheint, ist die Ganzheit der Leistung. In kei-

ner unserer bis jetzigen Violinschulen finden wir so grade Alles, was ein Violinist als solcher wissen und können soll, so ganz und von Grund aus behandelt und in so fertigem Zusammenhange bis zum höchsten Ziele durchgeführt, wie hier.

Herr *Spohr* erfasst seinen Schüler an der untersten Schwelle der Kunst, um ihn, in lückenloser Reihenfolge, bis zur Stufe des vollendeten Geigers hinanzuheben. und dies in einem so richtig gedachten und practisch durchgehaltenen Zusammenhange, dass er schon allein dadurch alle vorhandenen Violinschulen in Schatten stellt. Nichts ist vergessen, von der Beschreibung und Benennung der Geige und ihrer Theile, deren Herrichtung, Besaitung, bis zum Kolophonium und der Art und Weise den Bogen damit zu bestreichen, — von den Noten, von der Haltung der Violine und des Bogens, der Bewegung der linken Hand und des rechten Armes, vom Tacte, — selbst vom Tactiren mit dem Tactstabe, — Notengeltung und sonstige Zeichen, Tonleitern, Intervalle, Applicaturen, Stricharten, Doppelgriffe u. s. w.; — von der Lehre von den Verzierungen, bis zur Lehre vom Vortrage überhaupt, insbesondere Concertvortrag, Quartettvortrag, Orchesterspiel u. s. w.

Dass unter diesen Gegenständen sich Manches befindet, was eigentlich in das Gebiet der allgemeinen Musiklehre, und also in keine specielle Schule für ein bestimmtes Instrument gehört — würden wir, unseren schon öfter ausgesprochenen Grundsätzen gemäss, tadeln, wenigstens überflüssig nennen müssen; — da indessen hier meistens nur an einzelnen Stellen nur grade dasjenige mitbeigebracht wird, was dem Lehrlinge grade zum Behufe dessen, was er hier einüben soll, Noth thut; so können wir ein solches Miteinflechten einer, wenn auch nicht dem Violinspiele als solchen eigenthümlichen, Zuthat doch, wenigstens im Interesse des Lehrlinges, zumal beim Selbststudium, immerhin dankenswerth nennen.

Was aber insbesondere die, das Violinspiel als solches, angehenden Lehren betrifft, so bedarf es über die Richtigkeit und Trefflichkeit desselben bei einem *Spohr* ohnedies keiner Erwähnung. Der Vortrag derselben ist überall geordnet, klar und sehr sorgfältig verdeutlichend, so dass es nicht zu verkennen ist, der Verfasser arbeitete dieses Werk mit grosser Liebe und rechtem Ernst, und mit dem Bewusstsein, dass er, in demselben den ganzen Schatz seiner Kunst als Virtuose niederlegend, sich hier auch als solcher ein bleibendes Denkmal erbaue.

Nach dieser Charakterisirung des Werkes im Allgemeinen, seien uns auch noch einzelne Bemerkungen über einzelne Theile desselben vergönnt.

In der Ersten Abtheilung beginnt der Erste Abschnitt mit der Beschreibung des Baues der Violine und ihren einzelnen Theilen.

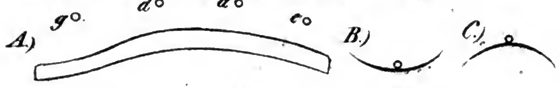
Nächstdem, dass hier (S. 8) gesagt wird, die Decke des Instrumentes werde, so wie die Stimme und der Bassbalken, aus Tannenholz gefertigt, — (wofür ohne Zweifel Fichtenholz stehen sollte, — Vergl. *Otto* über den Bau der Bogeninstrumente, Jena 1828, S. 15,) — ist in diesem Kapitel vorzüglich der von *Spohr* erfundene sogenannte Geigenhalter bemerkenswerth, von welchem wir hier beiliegend eine Nachbildung liefern. Der Vortheil einer solchen Einrichtung ist so ganz und gar in die Augen fallend, dass man sich eigentlich nur wundern mögte, dass er erst eines *Spohr* bedurfte, sie zu erfinden, indess man denken sollte, schon Hr. Vater Adam im Paradiese, wenn er anders Violine spielte, hätte wohl schon so klug sein können, seine Stradivarius nicht ohne Geigenhalter halten zu wollen.

Dass dem, sich einmal an diese Vorrichtung gewöhnt habenden Spieler, dieselbe zum Gewohnheitsbedürfnisse wird, indess er ja doch unter vielen tausenden unserer jetzt existirenden Geigen kaum Eine mit einem

Geigenhalter versehene finden, und daher überall, wo er nicht sein eigenes gewöhntes Instrument bei sich hat, sich in Verlegenheit finden wird, — das alles ist nur halbwahr! — Denn für's Erste sind wir unbesehens überzeugt, dass der durch seinen Geigenhalter seit vielen Jahren verwöhnte Hr. *Spohr* auch auf Violinen ohne Geigenhalter doch noch ganz artig geigen wird; — und was grade das grosse Bravour- und Concertspiel angeht, — so pflegt ja dazu doch jeder Virtuose sich nur seines eigenen Instrumentes zu bedienen; — gar nicht einmal zu erwähnen, dass es eben keine herkulische Arbeit sein mögte, einen Geigenhalter augenblicklich an jede Violine zu befestigen.

Und waren denn nicht, zur Zeit der ersten Einführung der Blasinstrumente mit vielen Klappen, die Spieler, welche sich an solche gewöhnten, in ganz ähnlichem Falle wie ein, an den Geigenhalter gewöhnter Violinist? — Und wie, wenn die damaligen Blasinstrumentisten das „Gewohnheitsbedürfnis" gescheut hätten? — würden wir alsdann nicht noch heut zu Tage uns mit den matten und ungleichen Tönen und der holpernden Spielart der Blasinstrumente des vorigen Jahrhunderts placken und behelfen müssen?! — (Die Abbildung steht vorstehend bei Seite 267.)

Weniger einverstanden können wir sein mit der, bekanntlich zuerst von *B. Romberg* erfundenen, im vorliegenden Werke (S. 10) auch von Herrn *Spohr* adoptirten Einrichtung, einer unter der tiefsten Saite anzubringenden rinnenförmigen Aushöhlung des Griffbretes, wodurch das rasselnde Aufschlagen der heftig angestrichenen Saite auf das Griffbret vermieden werden soll. Fig. *A*.



Unsern Begriffen — (allen Respect vor der Erfahrung, wenn sie wirkliche zuverlässige Erfahrung und nicht Opinion ist) — unsern Begriffen nach, kann die in der vorstehenden Figur im Durchschnitt erscheinende Vertiefung doch nichts anderes bewirken, als: die *g*-Saite weiter von der senkrecht unter ihr liegenden Fläche entfernen, oder was Dasselbe ist, diese von jener. Wenn nun aber die Saite doch auf das Griffbret niedergedrückt werden muss, der Ort aber, auf welchen sie niedergedrückt werden muss, eine Vertiefung, der Boden einer Rinne, ist: — so scheint es ja klar, dass eine auf den Boden einer Rinne niedergedrückte Saite auf diesen Boden eben so leicht aufschlagen wird, als die auf eine ebene Fläche niedergedrückte, — an die Seiten der Rinne aber sogar viel leichter, als eine auf eine gewölbte Fläche niedergedrückte, indem eine gewölbte (convexe) Fläche sich überall von der Saite entfernt, indess eine hohle (concave) sie einschliesst. — Welche Saite liegt freier: die vorstehend bei *B*? oder die bei *C*?

Unsern Begriffen nach also hier nirgend Gewinn, sondern nur nutzlose Erschwerung des Niederdrükkens auf den weiter entfernten Boden einer Rinne, um hier von dieser Rinne doch wieder viel näher und enger eingeschlossen zu sein, als wenn das Niederdrücken auf eine gewölbte Fläche geschehen wäre.

Freilich: — *labor omnia vincit!* — und wäre es nicht zu kühn, so mögten wir zusetzen: *improbus!* die Herren merkens nur nicht, und geigen, mit sammt ihren Rinnen, dennoch wie die Engel im Himmel.

Vollends der Umstand, dass die Rinne vor der Gefahr des Abgleitens der Finger über den Seitenrand des Griffbretes hinaus, bewahrt, — wird wohl bei keinem guten Spieler in Anschlag kommen. —

Dritter Abschnitt: von der Besaitung der Violine. Um gute *g*-Saiten zu erhalten, räth *Spohr* (S. 13), gute

ā-Saiten vor dem Ueberspinnen einige Tage lang auf einer Geige bis ins c̄ hinaufgestimmt zu erhalten. — Warum gerade bis c̄? — Etwa blos darum, weil die ā-Saiten bei einer noch höheren Spannung zu gern reissen? — oder steckt wohl gar etwas Weiteres, etwa ein eigener bewährt gefundener Erfahrungssatz dahinter? — So geringfügig die Sache vielleicht manchem erscheint, so machen wir doch darauf, als auf etwas, vielleicht nicht Geringfähiges, aufmerksam. — Liegt vielleicht in Etwas dieser Art, — oder worin sonst? das Geheimnis, wodurch es *Paganini* gelingt, mitten zwischen dem Spielen seine g-Saite bald höher bald tiefer zu stimmen, oder sonst mit einer anderen zu wechseln?? — was ihm eben kein anderer Geiger in diesem Grade nachmachen wird.

Seite 14. Was unser Verf. von der vorläufigen Saitenprobe vor dem Aufziehen lehrt, ist gewiss richtig; indessen behaupten geübte Sachverständige, in ebenderselben Zeit, welche das vorläufige Probiren erfodert, die Saite auch auf das Instrument selbst ziehen und gleich in der Wirkung probiren zu können.

Vierter Abschnitt: von der Verschiedenheit und dem Werthe der Violinen. — Dass man so viele, originär ausgezeichnete Geigen, dadurch verschlechtert findet, dass ihnen, von einem Ballhornischen Instrumentenmacher, in der Meinung, einen volleren und weicheren Ton zu erzielen, im Inneren Holz von der Decke abgeschabt worden ist, wodurch sie, besonders auf den tiefen Saiten, einen hohlen, stumpfen Ton erhalten, ist leider nur zu wahr! Dass aber solche Instrumente unheilbar seien, dass ihnen gar nicht wieder aufgeholfen werden könne durch Ausfüttern mit neuem Holze, — dies wollen mehre bewährte Kenner unserer Bekanntschaft nicht gelten lassen, indem sie versichern, nicht nur höchst vortreffliche, auf solche Art wieder ausgefütterte Instrumente zu kennen, sondern auch jemal nur äusserst wenige alte

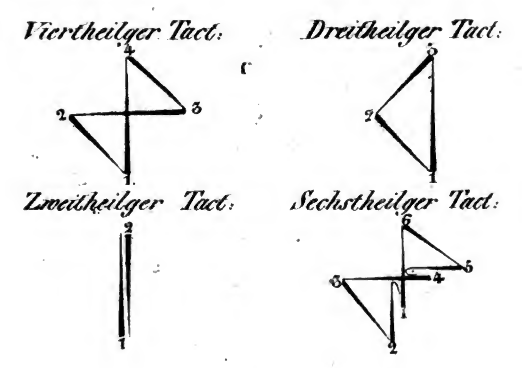
italienische Instrumente gesehen zu haben, welche nicht auf solche Weise verballhornt gewesen und doch glücklich wieder restaurirt wären.

Auch das Kleinste übergeht unser Verfasser nicht. S. 18 handelt er auch vom Kolophonium, und vom Einreiben des Bogens, so wie vom Bestreichen.

Zum Bestreichen, sagt er, nehme man den Bogen in die rechte Hand, das Kolophonium aber in die Linke u. s. w. — Reden wir nun doch einmal von Nebendingen: warum nicht umgekehrt, um die Finger der linken Hand nicht mit dem Harze, — und wär es auch nur Harzstaub, — zu beschmutzen und klebrich zu machen?

Ein neuer Bogenbezug soll erst drei bis vier Wochen lang abgespielt werden, bevor man Solo damit spielen kann. — Es kommt freilich darauf an, wie viel man in diesen 3 — 4 Wochen spielt; Virtuosen unserer Bekanntschaft besorgen aber, binnen 4 Wochen könne schon viel des Besten abgegeigt sein.

Bei der Lehre vom Tacte und den Tactarten kommt der Verfasser auch auf die Art und Weise des Tactschlagens zu sprechen. Die Art und Weise, wie er die Bewegungen des Tactirstabes durch folgende Figuren Seite 40 darstellt,



ist anschaulich und gewiss jedem Schüler deutlich. Dass wir eine andere Art zu tactiren, — andere Bewegungsformen — für zweckmässiger halten, als die hier dargestellten, das mag für einen weiteren Artikel ausgesetzt bleiben.

Im Abschnitte von den Molltonarten wird (S. 70—71) gelehrt, in der Molltonleiter sei die Sexte im Absteigen klein, — (wie im Aufsteigen? — wie die Septime? — wird nicht gesagt;) — und darauf heisst es:

„Herr *Gfr. Weber* in seiner Theorie der Tonsetzkunst „verwirft diese, bisher gebräuchliche Molltonleiter und „stellt eine andere auf, die auf- und ab-steigend die „kleine Sexte und grosse Septime hat:



„Bei seiner Ansicht „die Tonleiter sey die Reihe der Töne, „ „aus welchen die, einer Tonart eigenthümlichen Har- „ „monieen zusammengesetzt sind" hat er zwar Recht, „die grosse Sexte beym Aufsteigen und die kleine Sep- „time beym Absteigen, als der Molltonart fremd, zu ver- „werfen. Da die Molltonleiter aber am öftersten als Me- „lodie zur Hauptharmonie der Molltonart, nämlich zum „Dreiklang der Grundnote vorkommt und dann doch, wie „er selbst anführt, auf- und ab-steigend so seyn muss, „wie sie bisher gebräuchlich war:



„da ferner seine Tonleiter im Aufsteigen fast nie, im Ab- „steigen aber nur bei der Septimen-Harmonie der Domi- „nante vorkommt,



„mithin die bisher gebräuchliche Tonleiter in der Praxis
„viel häufiger gehört wird als die, von ihm aufgestellte,
„so habe ich geglaubt, es sey für meinen Zweck, des
„Schülers Ohr an die Tonfolgen zu gewöhnen, die er
„am meisten zu spielen haben wird, besser, bey der al-
„ten Weise zu bleiben."

Hier hat Hr. *Spohr* ganz sichtbar aus der erwähnten Theorie etwas ganz Anderes herausgelesen, als darin steht. Hat denn der Verfasser jener Theorie jemal irgend etwas Anderes gewollt, als was auch Hr. *Spohr* hier will? Will er, dass bei dieser oder jener Harmonie die Melodie sich anders bewege als grade so wie Hr. *Spohr* sie in seinen angeführten Exempeln sich bewegen lässt, und eben so wie Hr. *Spohr* auch jeder Musiker mit auch nur halbweg gesundem Ohre?! — und doch sollte jeder, welcher Hrn. *Spohr's* vorstehende Bemerkung liest, darauf schwören, der Verfasser jener Theorie lehre es anders, und wolle „auf- und absteigend die kleine Sexte und grosse Septime" —!! — Nichts, gar Nichts will er anders, als so wie Hr. *Spohr* und jeder Musiker, selbst von auch nur viertelwegs gesundem Gehöre, es nie anders schreibt, spielt oder singt. Nur das hat er in seiner Theorie gesagt, dass es in einer Tonleiter, als der Familie der Bestandtheile der Harmonieen einer Tonart, gar kein Aufwärts und kein Abwärts gibt, hier also von Verschiedenheit der Bestandtheile auf- oder abwärts zu sprechen, Unsinn wäre; — dass aber die beliebte Regel: „aufwärts *fis-gis*, abwärts *g-f*" auch selbst für eine sich aufwärts oder abwärts bewegende Melodie, als Regel, bis zur Absurdität falsch und unwahr ist, indem von all denen, welche sie lehren oder daran glauben, kein einziger so spielt oder singt, sondern alle jeden Augenblick aufwärts *f-g*, — abwärts *gis-fis* schreiben, und schreiben müssen;

in welchen Fällen so? in welchen anders? — das kann gar nicht streitig sein, und ist nie streitig gewesen; und man muss den § 131 der erwähnten Theorie nicht gelesen haben, um zu meinen, der Verfasser derselben wolle etwas um ein Haar Anders, als das was noch nie anders gewesen ist! man muss die dortigen Beispiele nicht angesehen haben, um nicht einzusehen, dass man gar nicht anders schreiben kann, als so wie es dort geschrieben ist und wie jedermann auch wirklich thut.

Vollends dass eine Melodie aufwärts und abwärts *f-gis* und *gis-f* (*as-h* und *h-as*) haben solle, wie im ersten und im letzten der *Spohr*'schen Beispiele, — davon steht denn doch in jener ganzen Theorie auch wieder nicht eine Sylbe; — oder vollends gar, dass man beim sogenannten Scalageigen so geigen solle, — wovon doch allein hier die Rede sein sollte!!! —

Und wenn gleich darauf Hr. *Spohr* wieder versichert, Hr. *Gfr. Weber* verwerfe beim Aufsteigen die grosse Sexte, und beim Absteigen die kleine Septime (was also wieder anders wäre!) — so hätte Hr. *Spohr* nur einen einzigen Blick auf die §§ 374 bis 379 der Theorie zu werfen brauchen, woselbst grade recht augenscheinlich gezeigt und durch Beispiele fühlbar gemacht wird, wie sehr das Gehör in vielen Fällen allerdings grade die grosse Sexte, und beim Absteigen die kleine Septime absolut verlange! und doch versichert Hr. *Spohr* seine Leser: Herr *Weber* habe Recht, die grosse Sexte beim Aufsteigen und die kleine Septime beim Absteigen zu verwerfen!!

Aber was hilft es, sonnenklar zu schreiben, wenn die Besten und Verständigsten etwas heraus oder hinein lesen, was nicht drin steht, um es dann siegreich zu widerlegen!

Bei der, im dreizehnten Abschnitte, von den Verzierungen, enthaltenen sehr ausführlich und vortrefflich vor-

getragenen Lehre von den verschiedenen Arten von Trillern, S. 154 ff. hätten wir wohl eine nähere Berücksichtigung der, im XI. Bande der *Caecilia* Heft 44, S. 262, insbesondere 273 bis 276, ausgehobenen Verschiedenheit des rhythmischen Gewichtes der Haupt- oder der Nebennote, gewünscht. Hr. *Spohr* selbst schreibt seine Trillerbeispiele bald nach jener bald nach dieser Art; wo im ersten Falle allemal eine ungrade, im letzten eine grade Anzahl von Noten erscheint.

Endlich die reiche Sammlung von Uebungsstücken mit überall erläuternden und belehrenden Anmerkungen, übertrifft, wie bereits der uns vorangehende Herr Beurtheiler erwähnt, Alles, was in dieser Gattung bis jetzt geliefert worden war, und in dieser Hinsicht wissen wir Nichts hinzuzusetzen.

Möge es anderen Instrumenten jemals so wohl werden, ähnliche Schulen zu erhalten, wie die, welche Hr. *Spohr* dem seinigen hier geschenkt hat.

*d. Rd.*

---

Die Bitte. Gedicht von *Seume*, mit Begleitung des Pianoforte von *Alois Schmitt.*

Leipzig, Peters.

Ein unsäglich zärtliches Gedicht, im Geschmacke der *Mathisson*'schen Adelaide gedichtet und in dem der *Beethoven*'schen componirt, und zwar dem Vorbilde sich recht rühmlich nähernd. Wir wissen nur wenige Musikstücke dieser Gattung, mit deren Vortrag, im Salon oder in kleineren Concerten, ein Tenorist sich so angenehm machen könnte, als mit dieser Composition; und gelingt ihm insbesondere die schöne Stelle

„O nicht den schönen Augenblick verletzt"

mit Innigkeit, so stehen wir nicht dafür, dass ihm hie und da ein Herz zufliegt.

*GW.*

---

I Montecchi e i Capuleti, (Romeo und Julie,) grosse Oper in vier Aufzügen, Musik von *Bellini.* Clavierauszug.

Leipzig, bei Br. und Härtel. Pr. 5 Thlr.

Italiänische Musik, sehr italiänische Musik, die sich singt wie Milch und Zucker, aus welcher jedoch der Held Romeo, (Sopran) auch manchmal mit gar gewaltig imponirenden Tiraden auftaucht, in welchen der *musico* ordentlich mit Manneskraft ausgerüstet erscheint. — Von der Oper, als solcher, als dramatisches Kunstwerk betrachtet, wollen wir nicht Viel sagen, weil wir des Rühmenswerthen zu Wenig zu sagen wüssten. Wohl aber bietet der vorliegende Clavierauszug eine reiche Sammlung von Cavatinen, Scenen und Arien, Duetten, Terzetten, Quartetten, welche sich am Pianoforte wunderlieblich ausnehmen und Sängern und Sängerinnen jeden Kalibers Stoff zu vortheilhafter Production in kleineren oder grösseren geselligen Kreisen darbieten; (besonders die Partie der *Giulietta* für eine Sängerin, welche mit schönen, tiefen Tönen begabt ist;) und aus diesem Gesichtspuncte können wir die vorliegende gar sehr schöne Ausgabe dieser sehr gesangreichen Oper nicht anders als gar freundlich willkommen heissen.

Dem Clavierauszuge sind der ursprüngliche italiänische Text, und eine teutsche Uebersetzung vorangedruckt, und beide sind der Musik unterlegt. Der Italiänische ist im Styl etwas schwülstig *); — der teutsche, (die Berliner

---

*) So singt z. B. der Chor der Capuleten gleich in der ersten Scene:

*Peran gli audaci, ah, perano*
*Quei Ghibellin feroci!*
*Pria che le porte s'aprano*
*All' orde loro atroci,*
*Sui Capuleti indomiti*
*Verona crollerà.*

Seite 1 des Textes, letzte Col., wird der Sinn unverständlich durch den Druckfehler Z. 6 v. u. *E serbasta questo acciaro*, statt *E serbata a questo acciaro.*

Uebersetzung,) an sich nicht gar übel, ganz gut unterlegt; allemal aber mögten wir den Sängern jenen ersteren gar sehr vorzugweise empfehlen, nicht allein weil er der Originaltext ist, sondern weil Gesangstücken dieses Styl's italiänische Worte nun doch einmal gar sehr viel besser zu Gesichte stehen.

*d. Rd.*

---

I.) Le Diable à Séville, Opéra comique en 1 acte, Paroles de Mr. *Hurtado*, mis en musique et dédié à Rossini par *J. M. Gomis.* Der Teufel in Sevilla, *) für die deutsche Bühne bearbeitet vom Freiherrn *v. Lichtenstein.* Vollständ. Clavierauszug, nebst Textbuch.

Mainz und Antwerpen bei B. Schotts Söhnen. Pr. 9 fl. = 5 Rthl.

II.) Le Serment, ou les faux monnoyeurs, Opéra en 3 actes, paroles de Mr. *Scribe*, musique de *D. F. E. Auber.* Der Schwur, oder die Falschmünzer, für die deutsche Bühne bearbeitet von *Dr. Petit.* Vollständiger Clavierauszug, nebst Textbuch.

Mainz und Antwerpen bei B. Schotts Söhnen. Pr. 13 fl. 12 kr. = 7 Rthl. 8 Gr.

III.) La Médecine sans médecin, Opéra comique en 1 acte, Paroles de MM. *Scribe et Bayard*, Musique de *F. Herold.* Das Heilmittel, komische Oper, nach dem Französischen für die deutsche Bühne bearbeitet von *I. D. Anton.* Vollständ. Clavierauszug, nebst Textbuch.

Mainz und Antwerpen bei B. Schotts Söhnen. Pr. 7 fl. 12 kr. = 4 Rthlr.

Die rühmlichst bekannte Verlaghandlung rastet nicht in ihrem, allemal gar sehr verdienstlichen Streben, die coulantesten neuen Opern des Auslandes auf unsern vaterländischen Boden zu verpflanzen und so den Freunden solchen Gesanges unausgesetzt neuen Stoff zu einer ihrem Geschmacke zusagenden Unterhaltung in die Hände zu liefern. Auch in den hier vorliegenden Werken er-

---

*) Sind denn bald vollends alle Teufel loss auf unseren Bühnen?

halten diese Kunstfreunde wieder einen neuen reichen Schatz anziehender Musikstücke in guten — wenigstens im Ganzen ganz guten, meist auch unschwer spielbaren Clavierauszügen, mit sorgfältiger Unterlegung sowohl des ursprünglich französischen Textes, als auch einer angemessenen teutschen Bearbeitung. — Auch die schon mehrfältig von uns und Anderen gerühmte Einrichtung, dem Clavierauszuge das vollständige Textbuch voranzudrucken, ist auch in diesen Ausgaben wieder beibehalten. Wir verweisen in dieser Hinsicht auf Dasjenige, was wir über diese und ähnliche Einrichtungen der Clavierauszüge schon früher (im III. Bande, Heft 9, S. 23 dieser Blätter) gesagt haben; und indem wir uns freuen, wenigstens diesen Theil unserer damaligen Vorschläge practisch realisirt und nachgerade allgemein eingeführt zu sehen, wünschten wir nur, dass die Verlaghandlungen auch unsere übrigen dort gemachten Vorschläge beherzigen und befolgen mögten. Ihr Schade würde es ganz sicherlich nicht sein; denn wie unendlich viel grösseres Interesse hätte ein so eingerichteter Clavierauszug für einen weit grösseren Kreis von Lesern und Spielern als ein nach dem bisherigen Schlendrian angefertigter.

Die Redaction der den Clavierauszügen vorangedruckten Textbücher, und namentlich auch die Gegenüberstellung des Urtextes und der Uebersetzung, dürfte billig im Ganzen fleissiger, sorglicher und verständiger sein!

Ausser den, wie erwähnt, den Clavierauszügen selbst, in beiden Sprachen vorangedruckten Textbüchern, sind dieselben auch eigens in Octavformat in teutscher Sprache gedruckt; eine ebenfalls sehr lobenswerthe Einrichtung, von welcher nur zu wünschen wäre, dass die Theaterdirectionen sie auf eine rechtmässige Art benutzten, nämlich: dass sie, statt den, im rechtmässigen Verlage gedruckten Text, rechtswidrig nachdrucken und an der Theatercasse verkaufen zu lassen, die zu verkaufenden Exemplare von dieser Verlaghandlung bezögen!

*d. Rd.*

---

Theoretisch-praktisches Handbuch der Forte-piano-Baukunst mit Berücksichtigung der neuesten Verbesserungen. Bearbeitet von *Carl Kützing.* Mit Kupfern.

Bern und Chur. Verlag und Eigenthum von J. F. J. Dalp.

Das Streben des Verfassers, seine Kunstgenossen mit seinen Erfahrungen zu bereichern, können wir nur lobenswerth und höchst nützlich nennen. Mögte nur der Unglaube und die stumpfsinnige Selbstzufriedenheit der meisten Instrumentenbauer solchem edlen Streben nicht immer hindernd in den Weg treten!

Die von unserem Verfasser überall sehr sorgfältig angegebenen Verhältnisse der einzelnen Theile eines Hämmerwerks, zu Tafelinstrumenten wie zu Flügeln, beruhen alle auf sorgfältigen Berechnungen und machen dem Verfasser um so mehr Ehre, als die mehrsten Mechaniken gewöhnlich ohne alle Grundsätze construirt werden, und so zu sagen immer ein Clavierbauer nur vom andern copirt. Wer sich die Mühe nimmt, dieses Buch aufmerksam zu lesen und den Text mit den hüsch lithographirten Zeichnungen zu vergleichen, der wird zu der Ueberzeugung gelangen, wie in diesem Fach der Baukunst noch unendlich Besseres geleistet werden kann. Nur wenn, wie hier angegeben, alle Verhältnisse jedes einzelnen Theiles, vorzüglich des Resonanzbodens, des Hebewerks, und der richtige Anschlag, erst vollständig aufgefunden sind, wird es möglich seyn, ein Instrument zu bauen, welches den Anforderungen eines tüchtigen Spielers entspricht.

Insbesondere über die Stosszungen sind mancherlei Belehrungen gegeben, immer richtig berechnet und gezeichnet. Vorzügliche Aufmerksamkeit verdient das Hämmerwerk welches von oben schlägt, welches vortheilhafter ist als das der Wiener Patentflügel.

Besondere Aufmerksamkeit verdienen noch die in den Zeichnungen vorgestellten eisernen Rahmen, welche sowohl zur Befestigung des Kastens, als auch zur Erhaltung einer dauerhaften Stimmung dienen und vorzüglich zur Hebung des Tones ungemein viel beitragen.

*St.*

*Intelligenzblatt*

zur

CAECILIA.

1 8 3 3.

Nr. 57.

---

# Cäcilia,

*Zeitschrift für die musicalische Welt.*

## Fortsetzungsanzeige

von

**B. Schott's Söhnen,**

Hofbuchhandlung in Mainz, Paris und Antwerpen.

---

Nachdem diese, von der musicalischen Welt mit so hoher Achtung und so ausgezeichneter Theilnahme aufgenommene, gediegene Zeitschrift, während der letzten sturmbewegten Jahre nur zögernd forterschienen war, ermuthigen günstiger scheinende Verhältnisse die Redaction und uns zu dem Entschlusse, die *Cäcilia*-Hefte künftig wieder häufiger und schneller nacheinander erscheinen zu lassen. Das um Neujahr 1833 ausgegebene 56. Heft schliesst den vierzehnten Band; der fünfzehnte hat bereits mit dem 57. begonnen.

Es werden von jetzt an wieder in jedem Jahre wenigstens vier, höchstens acht Hefte erscheinen.

Die Versendung derselben ist einer eigenen

*Expedition der Zeitschrift Cäcilia*
in Mainz

aufgetragen.

Vier Hefte bilden einen Band, und das Abonnement gilt jedesmal für einen Band oder 4 Hefte, wofür der Abonnementspreis 3 fl. Rheinisch, oder $1\frac{2}{3}$ Thlr. Sächs. (ord.) beträgt. Dieser Betrag wird jedesmal gleich bei der Ablieferung des ersten Heftes eines Jahrganges *vorausbezahlt*, und die Berechnung darüber von der

*Expedition der Zeitschrift Cäcilia*
in Mainz

gepflogen, an welche auch die Bestellungen zu richten sind.

Jede solide Buch- oder Musikhandlung nimmt Subscription an.

Uebrigens bleiben die Bedingungen dieselben wie bisher; die Hefte werden *ganz dieselbe Einrichtung und denselben Gehalt* wie bisher behalten, und demnach fortwährend jederzeit bedeutend Mehr leisten, als ursprünglich versprochen gewesen, also auch eigene Bandumschläge, mitunter auch Portraite u. dgl., für welches Alles der Umstand bürgt, dass auch die *Redaction dieselbe bleibt* wie bisher; und ist überhaupt *durchaus in keinem* sonstigen Puncte auch nur das Geringste geändert.

Durch die bisherige ausgezeichnete Unterstüzzung des Publicums, sehen wir uns mit Vergnügen in Stand gesetzt, unsern verehrten Abonnenten nicht allein fortwährend wie bisher immer,

mehr als die versprochene Bogenzahl, sowohl an Text und Beilagen aller Art, zu liefern, sondern auch den Ankauf der nunmehr vorliegenden

*vierzehn Bände*

dadurch immer mehr und mehr zu erleichtern, dass wir uns erbieten, auch den Abonnenten des fünfzehnten Bandes die vierzehn vorhergehenden Bände zu fl. 24. 18 kr. Rh. oder 13 Rthl. 12 ggr. Sächs. zu erlassen, indess sie im Ladenpreise zusammen 44 fl. 48 kr. oder Rthlr. 19. 8 ggr. kosten.

Einzelne Hefte können noch zu **54 kr. Rh.** oder 12 Gr. abgegeben werden.

Mainz im April 1833.

*B. Schott's Söhne.*

---

## Die Honorare

*der Herren Mitarbeiter an der Cäcilia*

**betreffend.**

Um Missverständnisse zu vermeiden, geben wir uns die Ehre, den verehrlichen Herren Mitarbeitern an der *Cäcilia* ergebenst zu eröffnen, dass wir einem jeden derselben sein Honorar, auf Erfordern, jedesmal nach dem Schlusse eines Bandes berechnen, wie wir dieses schon im Intelligenzblatt Nr. 15 erklärt hatten.

*B. Schotts Söhne,*

Grossherzogl. Hess. Hofmusikhandlung.

---

# Beurtheilungen
# in der Caecilia
## betreffend.

### An die Herren
## *Autoren und Verleger.*

*Die verehrliche Redaction der Zeitschrift, deren Expedition uns anvertraut ist, hat, ihrem ursprünglich angekündeten Plane gemäss, von einigermasen bedeutenden Compositionen oder Schriften bisher gewöhnlich mehr als Eine, oft drei, ja vier, Beurtheilungen geliefert, um durch Nebeneinanderstellung derselben sowohl die Vollständigkeit, als insbesondere auch Mehrseitigkeit der Darstellung, möglichst zu fördern, und jedenfalls ganz unbedingte Unpartheilichkeit zu üben.* *)

*) *So sind, um nur einige Beispiele anzuführen, über die Jubelmesse Michael Haydns, im V. Bande S. 187 u. flgg. drei, zum Theil sehr divergirende, Recensionen von den Herren Dr. Breidenstein, Neuner und v. Seyfried, zu gleicher Zeit geliefert und als Verständigung noch eine vierte von der Redaction selbst beigefügt worden. — Eben so finden sich über eine F. Ries'sche Pianofortecomposition zwei Recensionen, von Hrn. Dr. Grosheim und Hrn Prof. Dr. Deycks, im VIII. Bd. S. 111 und S. 112; — über Beethovens neueste grosse Missa drei Beurtheilungen, von Hrn. Dr. Grosheim, Hrn. Prof. Fröhlich, und Hrn. Ritter I. von Seyfried, im IX. Bd., S. 22 und 217; — über die Beethovensche Chorsymphonie drei ähnliche Anzeigen von denselben eben genannten Herren, VIII. Bd., S. 231, und IX., S. 217; — über Mozarts Biographie v. Nissen zwei Beurtheilungen, von Hrn. Professor Dr. Deycks und Hrn. Dr. Grosheim, in X., S. 225; XI., S. 277; — ferner*

*Da es nun aber, um solche Vielseitigkeit zu erreichen, natürlicherweise erforderlich ist, dass die Redaction das zu beurtheilende Werk mehreren Beurtheilern, und zwar, um die Sache nicht veralten zu lassen, mehreren zu gleicher Zeit, zuschickt, wir aber dieses zu effectuiren nur dann im Stande sind, wenn das Werk von der Verlaghandlung oder vom Hrn. Verfasser in mehreren Exemplaren eingesendet worden ist; so glauben wir, Ihnen in Ihrem eigenen Interesse bemerkbar machen zu müssen, dass es immer gerathen ist, die zu beurtheilenden Werke mehrfach einzusenden.* *)

*Unterlassungen dieser (ohnehin sonst gar nicht ungewöhnlichen und, von einigen Verlaghandlungen auch bisher jederzeit beobachteten) Maassregeln haben schon mehrmals entweder Verzögerungen veranlasst, oder verspätetes Einlangen und Nachlieferungen zweiter oder dritter Recensionen schon früher be-*

---

*über Rochlitz für Freunde der Tonkunst, zwei Recensionen, von Gfr. Weber und von Prof. Deyks im XII. Bd. S. 207 und 221; — über Fétis Galerie de Musiciens célèbres zwei Anzeigen von Professor Braun und Galerie-Director Dr. Müller, XIII. Bd., S. 125; — über Fra Diavolo, dreifache Beurtheilung, von Th. v. Haupt, Prof. Steph. Schütze, und C. Vollweiler, XIII. Bd., S. 169; — über Neukomms Hymne à la nuit, zwei von G. W. Fink, und J. Fröhlich, XIV. Bd., S. 59; — von André's neuester Ausgabe des Stadler'schen Manuscriptes einiger Stücke des Mozart'schen Requiems, zwei Anzeigen, von Deycks und Heinroth; XIV. Bd., S. 147.*

*) *Die nicht zur Beurtheilung ausgestellt werdenden Werke werden ohnedies alsbald an die Herrn Einsender entweder unmittelbar zurückbefördert, oder für ihre Rechnung an die Schottische Handlung abgegeben, so wie auch diejenigen, welche von der Redaction durch uns an Mitarbeiter distribuirt, von diesen letzteren aber abgelehnt und von ihnen wieder zurückgesendet werden, für welches Letztere wir nur nicht immer unbedingt einstehen können.*

*sprochener Werke zur Folge gehabt, welches allemal dem Interesse nicht förderlich ist.*

*Wir glauben auf diesen Umstand die Herren Autoren und Verleger aufmerksam machen zu müssen, übrigens unter der Erinnerung, dass die Zusendungen frankirt erwartet werden.*

*Mainz im Mai 1833.*

*Die Expedition der Caecilia.*
Schott.

---

# Rechenschaft.

*Mit dem zweiundfünfzigsten Hefte war der dreizehnte Band der Cäcilia geschlossen, und mit dem sechsundfünfzigsten der vierzehnte Band.*

*Die Verlaghandlung hat auch im dreizehnten Bande, statt der, für einen Band versprochenen »circa 16–20 Bogen«, nur allein an Text, die Beilagen nicht gerechnet, 16½ Bogen, mit Inbegriff dieser letzteren und des Inhaltverzeichnisses aber 20 Bogen und, das Intelligenzblatt mitgerechnet, über 23¾ Bogen geliefert; — im vierzehnten Bande aber nur allein an Text, die Beilagen nicht gerechnet, 20 Bogen, mit Inbegriff dieser letzteren und des Inhaltverzeichnisses aber 24 Bogen und, das Intelligenzblatt mitgerechnet, über 29 Bogen; — und wir sind ermächtigt, auch für die Zukunft zu versichern, dass sie sich bestreben wird, künftig wie bisher, Mehr als das Versprochene zu leisten.*

*Die Red. der Zeitschr. Cäcilia.*

---

# Uebersicht
## *der Gegenstände, welche in dem* 13. *und* 14. *Bande der Cäcilia (Heft* 49—56) *enthalten sind.*

---

### XIII. Band, (1830;)
### enthaltend die Hefte 49 — 52; mit vier Notenblättern, nebst Intelligenzblättern, Nr. 49—52.

Pianof; von *G. W. Fink*; – angez. von *Spiess*, — nebst Nachschrift *der Rd.* S. 110. — Compositionen von *Jos. Panny*: 1.) der Rhein, Volksgesang, 2.) Kriegerlied, 3.) Concertino für Vcll; 4.) Sonate p. Vlon. sur la quatrième corde; —angezeigt von Mus. Dir. *J. A. Gleichmann*. S. 115. — Der Rhein, Volksgesang; von *Jos. Panny*; – angez. von *Dr. Aab.* S. 120. — Compositionen für das Violoncell von *Bernh. Romberg*; – angez. von *d. Rd.* S. 122. — Olimpia; von *Spontini*, Clav. Ausz., 2. u. 3. Act. – angez. von *d. Rd.* S. 123. — Galerie de Musiciens célèbres; par *F. J. Fétis*. Livr. 1, 2, 3; – beurtheilt vom Professor *C. C. Braun* und Galeriedirector *M. Müller*. S. 125. – I.) *Gluck*. S. 127. – II.) *Viotti*, S. 128. – III.) *Méhul*. S. 128. – IV.) *Garat*. S. 128. – V.) *Grétry*. S. 129. – VI.) *Dusseck*. S. 132. – VII.) *Corelli*. S. 133. – VIII.) *S. Bach*. S. 134. – IX.) *Beethoven*. S. 134. – X.) *Lully*. S. 138. – XI.) *Catalani*. S. 138. – XII.) *Palestrina*. S. 140. — Anleitung über die Regeln der Tonsetzkunst, von *A. Luber*; – angez. von *d. Rd.* S. 141. — Ehrenauszeichnungen. – *Tob. Haslinger*. S. 143. – *N. Hummel*. S. 143. – *Meyerbeer*. S. 143. – *Fr. Schneider*. S. 144.

Zu diesem Hefte ein Notenblatt; nebst Intelligenzblatt Nr. 50.

Einundfünfzigstes Heft. Ueber das sogenannte Generalbassspielen bei der Aufführung vollstimmiger Musiken, insbesondere von Kirchenmusiken, und über eine würdigere Anwendung der Orgel; von *Gfr. Weber*. S. 145. — Logogriph; von *TH.* S. 168. — Recensionen: Fra Diavolo, von *Auber*, teutsche Bearbeitung von *C. Blum*. Clav. Ausz. und vollständiges Textbuch. S. 169. – I.) Fabel des Stückes; dargestellt von *Th. v. Haupt*. S. 169. – II.) Würdigung des Gedichtes; von Hrn. Hofrathe *St. Schütze*. S. 177. – III.) Würdigung der Composition; von Hrn. Mus. Dir. *Carl Vollweiler*. S. 182. – IV.) Als Nachschrift: Einige Worte über deutsche Operntexte, an Deutschlands Theaterdirectionen; von *TH.* S. 191. — Das Strassburger Musikfest, beleuchtet unter dem Gesichtspunkte: Welchen Einfluss hat auf die Cultur der Dilettantismus; von *CB.* S. 194. — Opposition gegen die, von Seiten der Redaction aufgestellte Bemerkung, über eine Mittheilung von *Heinrich Birnbach*, das Tremuliren gewisser Töne auf Geigeninstrumenten betreffend; – nebst Bemerkungen dazu von *GW.* S. 202. — Das Adagio; von *Horstig*. S. 206. — Neue Erfindung (musikalisches Ruhebett, nebst Wekker.) S. 208.

Zu diesem Hefte ein Notenblatt; nebst Intelligenzblatt Nr. 51.

Zweiundfünfzigstes Heft. Skizzen zur Lehre vom doppelten Contrapuncte; von *Gfr Weber* (Fortset-

zung) S. 209. — Selbsterfahrungen auf Berufswegen; von *I. v. Seyfried*: - I. Der Tactirstab. S. 233. - Nachschrift *d. Rd.* S. 239. — Recensionen: Ueber Clavierstudien überhaupt, und insbesondere über die *Etudes caractéristiques* pour le *Pianoforte*, composées par *Henry Bertini*; von *G.* . *Vollweiler*. S. 241. — Petits morceaux, précédés chacun d'un prélude, pour le Pianof., par *H. Bertini*; - angez. von *Ebend.* S. 360. — Claviercompositionen von *C. Gollmick*; - angez. von *d. Rd.* S. 263. — Variations sur la Parisienne, pour le Pianof., comp. par *H. Herz*, op. 58; - angez. v. Dr. *Aab.* S. 264. — Allgemeine Musiklehre, dritte Auflage, vermehrt mit einer Erklärung aller in Musicalien vorkommenden italiänischen Kunstwörter; von Dr. *Gfr. Weber*; — angez. v. *d. Rd.* S. 265. — Drei neue Claviercompositionen von *L. Beethoven*; - angez. von *Gfr. Weber.* S. 284. — Judas Maccabäus von *Händel*, aufgef. in Cassel; - angez. von Dr. *G. Grosheim.* S. 286.

Zu diesem Hefte Titel- und Inhaltbogen; nebst Intelligenzblatt Nr. 52 und Umschlagbogen zum Einbinden dieses Bandes.

---

## XIV. Band, (1830, 1831, 1832;)

enthaltend die Hefte 53 — 56. Mit zwei Portraiten, sieben Notenblättern und Zeichnungen, nebst Intelligenzblättern Nr. 53 — 56.

Dreiundfünfzigstes Heft. Ueber eine besonders merkwürdige Stelle eines Mozartischen Violinquartettes aus *C*; von *Gfr. Weber*. S. 1. — Recensionen: Andreas Hofer. Grosse Oper mit Ballet, in vier Aufzügen, nach dem Inhalt einer englischen Oper gleichen Namens von *Planché*, zur beibehaltenen Musik von *Rossini* zu Wilhelm Tell, für die deutsche Bühne bearbeitet und eingerichtet von dem Freiherrn *von Lichtenstein.* Textbuch; - angez. von *St. Schütze.* S. 50. — Hymne de la nuit, (Hochgesang von der Nacht), par Monsieur *de Lamartine*, musique de *Sigismond Neukomm.* Oeuv. 60; - angez. v. *G. W. Fink* und *J. Fröhlich.* S. 59. (Dabei Neukomms Portrait.) — Musica Sacra, VIIItes Heft: Dritte Messe in *D*, von *J. N. Hummel*, Op. 111. Partitur; - angez. von *d. Rd.* S. 68. — Die Hochzeit des Figaro, Oper in 4 Aufzügen, von *W. A. Mozart*, in vollständigem Clav. Auszug, mit deutschem und ital. Texte (und zugleich für das Pianof. allein;) - angez. von *d. Rd.* S. 70. — I Flibusti, Opera en tre Atti, - Die Flibustier. Oper in drei Aufzügen; Dichtung von *E. Gehe*, Musik von *J. C. Lobe*, G. Weimar. Hofmusikus, Clavierauszug mit teut-

Cahier 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19; - angez. von *Dr. Zyx.* S. 142. — Correspondenz aus Würzburg, von *M. A. G. Gessert.* S. 144. — Ehrenauszeichnungen. S. 145.

Zu diesem Hefte zwei Notenblätter; nebst Intelligenzblatt Nr. 54.

Fünfundfünfzigstes Heft. Partitur des *Dies irae*, *Tuba mirum*, *Rex tremendae*, *Recordare*, *Confutatis*, *Lacrymosa*, *Domine Jesu* und *Hostias*, von *Mozarts* Requiem, so wie solche Mozart eigenhändig geschrieben und Abbé *Stadler* in genauer Uebereinstimmung mit dem Mozart'schen Original copirt hat, nebst Vorbericht und Anhang herausgegeben von *A. André.* Original-Ausgabe; - angezeigt von Prof. Dr. *Deyks*, und Director Dr. *Heinroth.* S. 147. — Sechs Gesänge für vier Männerstimmen; componirt von *Gfr. Wilh. Fink.* Op. 19. S. 179. — Erste Wanderung der ältesten Tonkunst, als Vorgeschichte der Musik oder als erste Periode derselben; dargestellt von *Gfr. Wilh. Fink;* - angezeigt von *Gfr. Weber.* S. 179. — Ueber antike Musik; insbesondere alte, griechische, oder Kirchentonarten; von *Gfr. Weber.* (mit zwei Notenblättern.) S. 184. — Chorgesangschule für Schul- und Theaterchöre und angehende Singvereine. (Méthode pour apprendre à chanter en choeur, à l'usage des écoles des théatres, et des academies de chant; von *Aug. Ferd. Häser*, - (traduit par *J. J. Jelensperger*); - angezeigt von *Gfr. Weber.* S. 211. — Rudiment du Pianiste, - Bildungschule des Clavierspielers; von *H. Bertini.* Op. 84. - angez. von *d. Rd.* S. 216. — Second grand Trio brillant, pour le Pianoforté, Violon et Violoncelle; comp. par *Ant. Bohrer.* Oeuv. 7. - angez. von *Gfr. Weber.* S. 216. — Fuge und Choral: „Wachet auf, ruft uns die Stimme," für die Orgel; von *H. W. Stolze*, Stadt- und Schloss-Organisten in Celle. Op. 7. 2tes Werk der Orgelstücke; - angez. v. *Chr. H. Rinck.* S. 217. — „La ci darem la mano" varié pour le pianoforte, avec accompagnement d'Orchestre, par *Frédéric Chopin*; - angez. von *Friedrich Wieck.* S. 219. — Jubelcantate, zur Feier des fünfzigjährigen Regierungsantrittes Sr. Maj. des Königs von Sachsen, am 20. September 1818; Gedicht von *Fr. Kind*, Musik von *Carl M. v. Weber.* Op. 58. - Angez. von *d. Rd.* S. 224. — Pariser Tagesblätter; mitgetheilt von *G. F. Anders* in Paris. S. 226.

Zu diesem Hefte zwei Notenblätter; nebst Intelligenzblatt Nr. 55.

Sechsundfünfzigstes Heft. Ueber das religieuse Drama, v. *G. Nauenburg.* S. 231. — Beitrag zur Geschichte der Violine; von *G. E. Anders* in Paris; mit Zeichnungen und einer Nachschrift der *Red.* S. 247. — Das Terpodion der Herren *Buschmann;* von *Gfr.*

*Weber.* S. 259. — Recensionen: Chronologisches Verzeichnis vorzüglicher Beförderer und Meister der Tonkunst etc.; von Dr. *Grosheim*; – angez. von d. *Rd.* S. 262. — Pianoforteschule; von *C. W. Greulich*; – angez. von *J. A. Gleichmann.* S. 265. — Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst; von *Gfr. Weber*, dritte Auflage; Vorreden, u. Nachschrift. S. 276. — Nr. 3. De six grands concertos pour le Pianoforte; composés par *W. A. Mozart*, Oeuv. 82, Edition faite d'après la partition en manuscrit – und Nr. 4, en *ut* mineur, Oeuv. 82, des douze grands concerts de *W. A. Mozart*, arrangés pour piano seul, ou avec accomp. de Flûte, Violon et Violoncelle, avec cadences et ornemens composés par le célèbre *J N. Hummel*; – angez. von *Gfr. Weber.* S. 309. — Trinklied der Räuber, aus Robert der Teufel, von *C. v. Holtei*; · und: die Harmonie, von *Sydow*; beides für Männerchor, comp. von *W. Mangold*; – angez. von d. *Red.* S. 314. — Neuvième Symphonie de *Beethoven*, arr. pour le Pianof. à 4 m. par *C. Czerny*; – angez. von d. *Red.* S. 315. — Ueber Abt Voglers Schriften; von *A. Wendt.* – Dazu eine Beilage; – mitgetheilt von *Gfr. Weber.* S. 316. — Logogriph; von *P. C. v. Tscharner.* S. 318.

Zu diesem Hefte Zeichnungen und ein Notenblatt; nebst Intelligenzblatt Nr. 56.

---

# Anzeige

von

# *Verlags-Eigenthum.*

---

Im Verlag der Unterzeichneten erscheinen folgende Werke mit Eigenthumsrecht:

*Jacques Herz*, grandes Variations brillantes pour le Pianoforté, sur un air suédois, Op. 23.

— — 2 airs de Ballets de la Tentation, arrangés en Rondeau pour le Pianoforté, Op. 24.

No. 1. La Romeca.

— 2. La Galopade.

*A. Adam*, Enfantillage ou trois petits Rondos, très faciles, composés pour le Pianoforté, sur le motifs favoris de la Tentation. No. 1. L'Orgie. No. 2. La Noce. No. 3. L'Hermite.

*J. Zimmermann*, Rondeau composé pour le Pianoforté, sur un motif du Serment. Op. 27.

Mainz im December 1832.

B. Schott's Söhne.

---

G. v. Nissen,

## *Biographie W. A. Mozart's.*

Wir machen hierdurch bekannt, dass wir, dem Wunsche der Frau Etatsräthin von Nissen zu Folge, den Preis dieses Werkes von Rthlr. 6. 12 ggr. auf Rthlr. 3. 6 ggr., einschliesslich des Anhangs und der Lithographieen, herabgesetzt haben, und bieten daher den zahlreichen Verehrern Mozarts dies so gehaltreiche Werk zu solchem, unerhört wohlfeilen Preise an.

Uns selbst ist die Commission fortwährend übertragen, doch nehmen alle gute und solide Buchhandlungen gern Bestellungen darauf an.

Leipzig den 15. November 1832.

Breitkopf et Härtel.

---

# Verlags-Anzeige.

Im Verlag von *B. Schotts Söhnen*,, Hofmusikhandlung in Mainz und Antwerpen erscheinen, mit Eigenthumsrecht, von nachfolgend verzeichneten Neuen Opern die vollständige Partitur, ausgesetzte Orchester-Stimmen, deutsches Textbuch und vollständiger Clavier-Auszug mit und ohne Gesang, nebstdem die Ouvertüren für Orchester oder Piano, und die Gesänge einzeln mit Piano-, oder mit Guitarre-Begleitung, so wie noch andere Arrangements für verschiedene Instrumente:

## *Le Serment*
## *ou les faux Monnoyeurs.*
### Der Schwur, oder die Falschmünzer,

Komische Oper, in drei Aufzügen,

Musik von *D. F. E. Auber,*

Nach dem Französischen des *Scribe*, für die deutsche Bühne bearbeitet von Dr. *PETIT.*

---

## *Le Pré-aux-Clercs.*
### Der Zweikampf.

Komische Oper, in drei Aufzügen,

Musik von *F. Herold,*

nach dem Französischen des *de Planard*, für die deutsche Bühne bearbeitet von Freiherrn *VON LICHTENSTEIN.*

---

## *La Médecine sans Médecin.*
### Das Heilmittel.

Komische Oper, in einem Aufzuge,

Musik von *F. Herold,*

nach dem Französischen des *Scribe* und *Bayard*, für die deutsche Bühne bearbeitet von *J. D. ANTON.*

---

# *Gustave,*

ou

# LE BAL MASQUÉ.

Opéra historique en cinq actes,

**Paroles de Mr. Scribe,**

Musique de *D. F. E. Auber,*

für die deutsche Bühne bearbeitet von Freiherrn
*VON LICHTENSTEIN.*

---



---

## Exemplar der Musicalischen Zeitschrift Caecilia.

In der unterzeichneten Musikalien- und Instrumenten-Handlung ist ein Exemplar der musikalischen Zeitschrift Caecilia, bestehend in 14 Bänden in einem sauberen Einbande, für den beispiellos wohlfeilen Preiss von 10 Thlr. Pr. Cour. zu verkaufen.

Trier im Mai 1833.

**P. Eichler,**
Musikalien- und Instrumentenhandlung.

---

## *Clarinettisten.*

Unterzeichneter hat hiermit die Ehre bekannt zu machen, dass die beiden Plätze für *B*- und *Es*-Clarinettisten bei dem 2ten Garde-Regimente in Stockholm nun wieder besetzt sind.

Stockholm den 1. May 1832.

**C. A. P. Braun.**

---

*Fortdauernde Subscription*
von

## *Gfr. Webers*
# Theorie der Tonsetzkunst
in vier Bänden,
## dritte Original = Auflage.

Da die fünfte Lieferung von diesem allgemein geschätzten Werke an die verehrlichen Subscribenten versendet worden, demzufolge nun die dritte Auflage vollständig erschienen und in der Folge dieses Werk in seinen vier Bänden complett, gehörig geordnet und broschirt, abgegeben werden kann, so glauben wir der Verbreitung dieses Werkes dadurch förderlich zu seyn, wenn wir den Subscriptionspreis von 10 fl. 48 kr. rheinisch oder 6 Thlr. sächsisch bis Leipziger Ostermesse 1833 fortbestehen lassen, mit allen Vortheilen für den Subscribenten-Sammler, welcher auf sechs Exemplare ein Siebentes frei erhält. Späterhin werden wir einen erhöheten Laden-Preis eintreten lassen. —

Mainz, im October 1832.

***B. Schott's Söhne,***
Hofmusikhandlung.

---

# J. Panny's
# neueste Gesangwerke.

Herr Panny hat in der neueren Zeit das Interesse für deutsche Gesangmusik, und besonders durch eine eigene Gattung, anzuregen gewusst. Mehre seiner Werke (Manuscript) kennen die meisten Musikfreunde in Bezug auf Wirkung und Brauchbarkeit durch die Ausführung in den Concerten des Componisten, wo sie in den grössten Städten Deutschlands mit einem selten glänzenden Erfolge erprobt wurden.

Die neueren Arbeiten des H. P. lassen bemerken, wie er seine Erfahrungen, vertraut mit den Mitteln der jetzt so zahlreich bestehenden Gesang-Vereine, benützt.

Wir erlauben uns, bey der Ausgabe dieser neuesten Werke, auf drei Puncte hinzudeuten:

1tens: Sind sie populär, und besonders schon durch die Wahl der Stoffe dazu geeignet.

2tens: Die beyden Op. 34 u. 36 entstanden während der letzten Reise des Componisten im hohen Norden. Herr P. hat darin sehr beliebte Volks-Melodien mit aufgenommen und interessant benützt. Beyde Nrn. sind im Chor unisono gehalten.

3tens: Das Orchester ist nicht nur leicht und effectvoll, sondern auch in Bezug der Anzahl der Instrumente (gewiss Vielen willkommen) beschränkt gehalten. Mit dem 4ten, 1 Flöte, 1 oder 2 Clarinetten und 2 Hörner, ist jedes dieser Musikstücke vollkommen aufzuführen. Von den Op. 34 u. 36 bestehen Partituren. Grosse Orchester-Begleitung, und Arrangement's für Clavier und Gesang ist von jedem No. zu haben.

Op. 34 enthält eine der neuesten beliebten Nord'schen National-Melodien, von dem sehr geschätzten Crussel, und eine der grossartigsten Dichtungen, den 15ten Gesang aus Frithjof's Sage.

Ein charaktervolles Bildniss des berühmten Dichters E. Feguer ziert die Ausgabe.

Das Publikum hat mit enthusiastischem Beyfall die Wiederholung dieses Tonstückes, in Panny's letztem Concerte, welches er jüngst in unserer Stadt gegeben und selbst geleitet hat, begehrt.

Op. 35 wird sich, als Vaterländisches, selbst empfohlen. Die Worte dabey sind Volks-Poesie.





Gesang- und Orchesterstimmen sind nach Belieben zu haben.

Die verschiedenen Auflagen sind nachstehend verzeichnet.

Mainz, im November 1832.

B. Schott's Söhne,
Grossherz. Hess. Hofmusikhandlung.

---

# *Der Rhein. Op. 25.*

## *No. 1. Der Chorgesänge.*

| | fl. | kr. |
|---|---|---|
| Volksgesang von Th. v. Haupt, für 4 Singstimmen mit oder ohne Clavierbegleitung | 1 | — |
| Derselbe, für 4 Singstimmen und ausgesetzter Orchesterbegleitung | 1 | 36 |
| — — in Partitur für grosses Orchester | — | 36 |
| — — in Partitur für Militärmusik | — | 16 |
| — — für eine Singstimme und Chor No. 276 | — | 15 |

# *Kriegerlied. Op. 26.*

## *No. 2. Der Chorgesänge.*

| | fl. | kr. |
|---|---|---|
| „Auf ihr tapfern Brüder" für eine Singstimme und Chor mit Clavier- oder Guitarre-Begleitung No. 277 | — | 24 |
| Dasselbe, für 2 Solo u. 4 Chorstimmen mit Clavier-Begleitung | 1 | 24 |
| — — in ausgesetzten Orchesterstimmen | 3 | 48 |
| — — für grosses Orchester in Partitur | 2 | 42 |
| — — für vollständige Militärmusik in Partitur | 2 | 42 |

# *Der junge Fischer. Op. 29.*

| | fl. | kr. |
|---|---|---|
| Russisches Nationallied mit Veränderungen u. einer Romanze als Introduction für Sopran No. 1. Der Concert-Gesang-Piècen mit Orchester-Begleitung | 2 | 24 |
| Dasselbe, mit Clavier-Begleitung | — | 24 |

# *Fischerlied. Op. 30.*

## *No. 3. Der Chorgesänge.*

| | fl. | kr. |
|---|---|---|
| Gedicht von J. G. v. Salis, für 1 Tenor-Solo-Stimme, Sopran-, Alt-, Tenor-, Bass, Chor-Stimmen u. vollständiger Orchester-Begleitung, Partitur | 3 | — |
| Dasselbe, in ausgesetzten Orchesterstimmen | 4 | — |
| — — mit Clavierbegleitung | 2 | — |

## *Der Herbst am Rhein. Op.* 32.

### *No. 4. Der Chorgesänge.*

| | fl. | kr. |
|---|---|---|
| Für Chor-Gesang und Orchester, Partitur | 1 | 12 |
| Derselbe, in ausgesetzten Orchesterstimmen | 2 | 21 |
| — — mit Clavier-Begleitung | 1 | 12 |

## *Cavaline. Op.* 33.

| | fl. | kr. |
|---|---|---|
| Für Tenor mit Orchester-Begleitung No. 2 der Concert-Gesang-Piècen | 1 | 12 |
| Dieselbe, mit Begleitung von 2 Violinen, Viola, Violoncelle und Contra-Bass | 1 | 12 |
| Dieselbe mit Clavier-Begleitung | — | 24 |

## *Wickingerbalk. Op.* 34.

### *No. 5. Der Chorgesänge.*

| | fl. | kr. |
|---|---|---|
| Des Seemanns Gesetze, Chor für Männer-Stimmen, Tenor-, Solo- u. Orchester-Begleitung, mit schwedisch, dänisch und deutschem Texte, Partitur | 2 | — |
| Derselbe, Orchester und Singstimmen | 3 | 30 |
| — — Clavier-Auszug und Gesangstimmen | 1 | 12 |

## *Stey'rische Alpenlieder. Op.* 35.

### *Nr. 6. Der Chorgesänge.*

Original-Alpenlieder, variirt nach volksthümlichen Gesangweisen für Frauenstimmen-Chor und Solo mit Orchester-Begleitung, Orchester und Singstimmen.

Dieselben, mit Quartett und Clavier-Begleitung und Singstimmen.

Dieselben, mit Clavier-Begleitung und Gesangstimmen.

## *Nordisches Fischerlied. Op.* 36.

### *No. 7. Der Chorgesänge.*

Chor für Männer-Stimmen (unisono) Solo's und Orchester-Begleitung — Partitur.

Dasselbe, Orchester und Singstimmen.

— — Clavier und Singstimmen.

## *Tafellied. Op.* 37.

### *No. 8. Der Chorgesänge.*

Chor für Männer-Stimmen und Orchester-Begleitung — Orchester und Singstimmen.

Dasselbe, mit Clavier und Singstimmen.

— — mit Quartett und Singstimmen.



# Allgemeine Musiklehre

*zum Selbstunterrichte*

für

**Lehrer und Lernende**

Dritte, neu überarbeitete Auflage,

vermehrt mit einer

Erklärung

aller in Musicalien vorkommenden

italiänischen Kunstwörter

von

*Dr. Gfr. Weber,*

des Verdienstordens Ritter Erster Klasse, Ehrenmitglied der königlich Schwedischen Akademie in Stockholm etc. etc.

Preis 1 Thlr. sächsisch oder 1 fl. 48 kr.

1 8 3 2.

Die bewährte grosse Zweckmässigkeit dieses, einem jeden Musiker und Musikfreunde wahrhaft unentbehrlichen Werkes, und das ihm so allseitig zu Theil gewordene Anerkenntniss, hat auch diese wiederholte Auflage nöthig gemacht.

Der Zweck des Buches ist, den allgemeinen Theil der Musiklehre geordnet, und aus seinen Grund-Ideen entwickelt, darzustellen. Es enthält denjenigen Theil, welcher jedem Zweige der Tonkunde oder Tonkunstfertigkeit als gemeinschaftliche Vorkenntnisse angehört, und demnach dasjenige umfasset, was jeder, der sich mit Musik beschäftigt, ohne Unterschied des besondern Zweiges, welchem er sich widmet, insbesondere auch jeder Musiklehrer, wissen und klar begreifen muss — oder wenigstens sollte, um seinen Schülern solche Begriffe richtig mittheilen zu können.

Das dieser neuen Auflage hinzugefügte kleine Lexikon, eine, mit vollkommenster Sach- und Sprachkenntniss abgefasste und praktisch unschätzbare, Erklärung aller italiänischen Kunstwörter enthaltend, steht in seiner Art bisher eben so einzig da, wie das Hauptwerk selbst.

Dass die Idee, dem musikalischen Publikum, und namentlich Lehrern und Lernenden, — nicht ein musicalilisches Lexicon, — sondern eine gedrängte Erklärung des Wortsinnes und der wesentlichen Bedeutung der in Mu-

sicalien so überall vorkommenden, so überaus häufig, sowohl im gemeinen Leben misverstanden werdenden, als selbst auch in angesehenen Lehrbüchern, Encyclopädien, Musikschulen, Theorien u. dgl. so überhäufig sprach- und orthographiewidrig geschrieben und sinnwidrig verstanden, erklärt und angewendet werdenden, italiänischen Kunstwörter, in die Hand zu geben, — dass, sagen wir, diese Idee gänzlich neu und ohne Vorgänger ist, dass ein solches Unternehmen noch von Niemanden bis jetzo versucht worden war, — das ist eine Thatsache, welche jedermann weis, und aus welcher sich dann von selbst ergiebt, ob die vorliegende Erscheinung einem bis jetzo unbeachtet gebliebenen Bedürfnisse entspricht oder nicht.

Das Ganze, 194 Seiten gross Median-Octav-Format, nebst Vorrede, Inhaltanzeige und drei Notentafeln, elegant brochirt, mit typographischer Schönheit ausgestattet, ist in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben, wohin es bereits versandt, ist im Preis, als Lehrbuch, äusserst billig gestellt, und bei Abnahmen in grösseren Partieen für Seminarien, Gymnasien und sonstige Lehranstalten, werden noch besondere Vortheile gewährt.

*B. Schotts Söhne.*

---

# Subscriptions-Anzeige.

---

## *Der Choralfreund,*

oder

## Studien für das Choralspielen

*von*

**M. Ch. Rinck,**

Cantor und Hoforganist zu Darmstadt.

---

Dieses ganz vortreffliche Werkchen hat — seiner ausgezeichneten Vorzüge und allgemeinen Brauchbarkeit wegen — bereits in verschiedenen Staaten Deutschlands eine so günstige Aufnahme gefunden, dass schon über zwei tausend achthundert Exemplare davon versendet werden.

Vorzüglich verdient hierbei auf die ehrenvollste Weise bemerkt zu werden, dass neuerdings die Herzogl. Nass. Landesregierung, welche alles wahrhaft Nützliche zu befördern sucht, obiges Werk den sämmtlichen Hrn. Dekanen und Schulinspektoren des Herzogthums nicht allein empfohlen, sondern dieselbe sogar ermächtigt hat, den „Choralfreund“ für die Organisten und Schullehrer aus öffentlichen Fonds anschaffen zu dürfen. — Eine sehr schöne und edle Handlung, welche die freudigste Nachahmung verdient!

Das Werk erscheint in unserm Verlage jährlich in 6 Heften, jedes Heft 2 Bogen stark, mit gutem Papier, sauberem Druck und einem zierlichen Umschlage versehen. Mit dem sechsten Hefte folgt das Vorwort des Hrn. Verfassers und ein schöner Titel, welchem die Subscribentenliste beigefügt wird.

Den Preis für diesen *zweiten* Jahrgang von 6 Heften stellen wir wie den ersten Jahrgang möglichst billig auf 1 fl. 48 kr. oder 1 Thlr. sächsisch. Die Zahlung geschieht bei Ablieferung eines jeden Heftes mit 18 kr. oder 4 ggr. Subscribentensammler erhalten auf 6 Exemplare ein Siebentes frei.

B. Schott's Söhne,
Grossherz. Hess. Hof-Musik-Handlung.

---

Die Herausgabe des sehr gelungenen Portrait von Herrn *Ch. H. Rinck*, als Autor des Choralfreundes, kündigen wir seinen Verehrern hiermit an. Die Zeichnung ist von Meisterhänden und auf feinstem Velinpapier gross Median-Format abgedruckt, welche den mässigen Preis von 1 fl. 12 kr. oder 16 ggr. kostet.

Bestellungen auf feste Rechnung übernehmen die Verleger des Choralfreundes.

B. Schott's Söhne,
in Mainz.

---

## *Metronome nach Mälzl,*

welche in einem pyramidförmigen Kästchen von Mahagoniholz verschlossen, und mit gutgearbeitetem Gangwerk und genau abgerichteter Mensur versehen sind, werden um den Preis von 16 fl. 12 kr. oder 9 Thlr. sächsisch abgegeben in der Hofmusikhandlung von

**B. Schott's Söhne in Mainz.**

Bestellungen darauf übernimmt jede Buch- und Musikhandlung.

---

*I. H. Göroldt:*

## Handbuch der Musik,

des Generalbasses und der Composition. Zum Selbstunterricht für angehende Musiker, Organisten und Musikfreunde. gr. 8. Preis 1 Thlr. 16 Gr.

(Für angehende Musiker, Organisten, etc.)

Der als musikalischer Schriftsteller bereits rühmlich bekannte Herr Verfasser handelt in diesem Werke die Theorie der Musik, mit Hinweisung auf praktische Anwendung, kurz und verständlich ab, und gibt als Anhang (in sieben Abschnitten) noch Belehrungen über den Umfang und die Eigenthümlichkeiten der Singstimmen und der gebräuchlichsten Instrumente, über die Orgel, über Eintheilung der Musik nach ihrem Charakter und Style, über die Tonarten der Alten, über Instrumentirung und über das Taktiren. Angehenden Musikern, insbesondere Organisten, dürfen wir daher dieses treffliche Hülfsmittel zum Selbstunterricht im Generalbasse und in der Composition mit Recht empfehlen.

ist so eben erschienen bei *G. Basse* in Quedlinburg.

---



---

## Druckfehler

des Aufsatzes p. 68 des 57. Heftes der *Cäcilia.*

Pag. 72 ist zwischen dem P und R das Q vergessen. — Pag. 74 sollte nicht *regulirt*, sondern *regalirt*, — und pag. 75 nicht *darin*, sondern *daran*, auch nicht *finden*, sondern *nehmen*, stehen. — Weiter unten nicht *sublumarisch*, sondern *sublunarisch.*

*Intelligenzblatt*

zur

CAECILIA.

1 8 3 3.

Nr. 58.

# Cäcilia,

*Zeitschrift für die musicalische Welt.*

## Fortsetzungsanzeige

von

**B. Schott's Söhnen,**

Hofbuchhandlung in Mainz, Paris und Antwerpen.

---

Nachdem diese, von der musicalischen Welt mit so hoher Achtung und so ausgezeichneter Theilnahme aufgenommene, gediegene Zeit chrift, während der letzten sturmbewegten Jahre nur zögernd forterschienen war, ermuthigen günstiger scheinende Verhältnisse die Redaction und uns zu dem Entschlusse, die *Cäcilia*-Hefte künftig wieder häufiger und schneller nacheinander erscheinen zu lassen. Das um Neujahr 1833 ausgegebene 56. Heft schliesst den vierzehnten Band; vom fünfzehnten sind bereits die Hefte 57 u. 58 erschienen.

Es werden von jetzt an wieder in jedem Jahre wenigstens vier, höchstens acht Hefte erscheinen.

Die Versendung derselben ist einer eigenen

*Expedition der Zeitschrift Cäcilia*
in Mainz

aufgetragen.

Vier Hefte bilden einen Band, und das Abonnement gilt jedesmal für einen Band oder 4 Hefte, wofür der Abonnementspreis 3 fl. Rheinisch, oder 1⅔ Thlr. Sächs. (ord.) beträgt. Dieser Betrag wird jedesmal gleich bei der Ablieferung des ersten Heftes eines Jahrganges *vorausbezahlt*, und die Berechnung darüber von der

*Expedition der Zeitschrift Cäcilia*
in Mainz

gepflogen, an welche auch die Bestellungen zu richten sind.

Jede solide Buch- oder Musikhandlung nimmt Subscription an.

Uebrigens bleiben die Bedingungen dieselben wie bisher; die Hefte werden *ganz dieselbe Einrichtung und denselben Gehalt* wie bisher behalten, und demnach fortwährend jederzeit bedeutend Mehr leisten, als ursprünglich versprochen gewesen, also auch eigene Bandumschläge, mitunter auch Portraite u. dgl., für welches Alles der Umstand bürgt, dass auch die *Redaction dieselbe bleibt* wie bisher; und ist überhaupt *durchaus in keinem* sonstigen Puncte auch nur das Geringste geändert.

Durch die bisherige ausgezeichnete Unterstüzzung des Publicums, sehen wir uns mit Vergnügen in Stand gesetzt, unsern verehrten Abonnenten nicht allein fortwährend wie bisher immer, mehr als die versprochene Bogenzahl, sowohl an

Text und Beilagen aller Art, zu liefern, sondern auch den Ankauf der nunmehr vorliegenden

*vierzehn Bände*

dadurch immer mehr und mehr zu erleichtern, dass wir uns erbieten, auch den Abonnenten des fünfzehnten Bandes die vierzehn vorhergehenden Bände zu fl. 24. 18 kr. Rh. oder 13 Rthl. 12 ggr. Sächs. zu erlassen, indess sie im Ladenpreise zusammen 44 fl. 48 kr. oder Rthlr. 19. 8 ggr. kosten.

Einzelne Hefte können noch zu 54 kr. Rh. oder 12 Gr. abgegeben werden.

Mainz im Juny 1833.

*B. Schott's Söhne.*

---

# Empfehlung

von

## Gfr. Weber.

---

In einer stürmisch bewegten Zeit, welche so mancher musikalischen Zeitschrift zu Grabe geläutet, hat die Cäcilia, neben der Urne frühverblühter Rivalinnen, bescheiden zögernd, aber standhaft, und wohl nur durch ihren eignen Werth und durch die Achtung, welche sie bei ihren und unserer Kunst wahren Freunden sich zu erwerben und zu erhalten gewußt, sich am Leben und in freudigem Gedeihen erhalten. Das um Neujahr 1833 ausgegebene 56. Heft schließt den vierzehnten Band: der fünfzehnte beginnt mit dem gegenwärtigen.

Und so wird die Cäcilia in zwangloser, von jetzt an aber wieder möglichst rascher Folge, nach dem bisherigen Plane forterscheinen, und so denn auch ferner, und hoffentlich noch lange, fortleben.

Was bis jetzo ich für sie zu thun vermogt, (und woran in den letzten zwei Jahren die Besorgung der dritten Auflage meiner Theorie mich einigermaßen gehindert hatte,) — das werde ich von nun an wieder nach wie vor treulich fortzuleisten streben.

Der Plan und die Grundsätze der Redaction bleiben dieselben, welche sie ursprünglich ausgesprochen, und deren unverbrüchliche und rücksichtlose Festhaltung die Feinde der Wahrheit und schwachmüthige Neider ihr freilich nie verzeihen konnten, mit welchen sie aber, zum Aerger der Uebelwollenden, und mitten unter dem Zettergeschrei junger und alter Buben, am Ende jederzeit, durch Wahrheit siegend, auf dem Kampfplatze gestanden, wie sehr sie auch nur ganz wider ihren friedlichen Willen verlockt worden war, — siegend, und belohnt durch die unzweideutigsten Beweise, daß wahre Kunstfreunde ihr ehrliches, unwandelbares Streben, dem Schönen, dem Guten und vorzüglich der Wahrheit überall nach Vermögen Förderung und Anerkennung zu schaffen, erkennen und ehren.

Daß, bei diesem rücksichtlosen Streben, freilich hier und da einmal einer einen, seine Selbstsucht ritzenden Dorn gefühlt, — daß hier und da einmal eine Absurdität auf eine, ihrem Urheber immer noch nicht schonend genug scheinende Art, aufgedeckt worden, — daß diesem oder jenem, mittels hochklingender Kunstphrasen, statt reeller und wissenschaftlicher Kenntnisse, zum Kunsthelden emporgeschossenen Schriftsteller, der Schleier seiner Armuth an Realität, seiner Meinung nach immer noch nicht schonend genug, gelüpft worden, — — das waren davon freilich natürliche, unvermeidliche Folgen und als solche dann wieder unabwendbare Quellen unversöhnlicher, fanatischer Verfolgungen, welchen, in ihrer Art beispiellos, es denn allerdings gelungen ist, der Cäcilia mitunter einigen Aerger abzugewinnen, (über welchen sie sich übrigens mit Okens „Aergertrost" *) trösten

*) Isis, 1817, Nr. 83, Seite 657, „Aergertrost," — „Wir haben schon so viel Aerger und Verdruß wegen der „Isis gehabt, daß wir manchmal uns des Gedankens nicht

mogte,) — und welchen es, zumal bei ihrem planmäßig organisirten Zusammengreifen, gewiß nicht mißlungen sein würde, die Cäcilia nach Wunsch zu stürzen, wäre nicht, — und das ist gerade ihr rechter Stolz und Lohn — die öffentliche Achtung fest und mit ungewandelter Ueberzeugung auf ihrer Seite und die Theilnahme und Unterstützung des Publicum fortwährend durchaus erfreulich geblieben.

So ehrende und ermuthigende Resultate legen ihr die angenehme Verbindlichkeit auf, auch für die Folge ein stetes Festhalten an denjenigen Maximen zu geloben, deren Beobachtung ihr bis jetzo eine so ehrende Anerkennung erworben hat.

Wenn gleich übrigens die, schon in der ursprünglichen Ankündigung dieser Zeitschrift ausgesprochenen, Grundzüge des Institutes, theils als durch jene Ankündigung hinreichend bekannt, theils auch als durch die Haltung der bisherigen vierzehn Bände bethätigt gelten können, so möge doch eine kurze Wiedererwähnung derselben hier eine Stelle finden.

Vor Allem nicht als musicalische Zeitung will die Cäcilia in der Welt erscheinen, sondern ihren Beruf nur darein setzen, ihren Lesern nach und nach eine Sammlung unterhaltender und belehrender Aufsätze, Abhandlungen und sonstige Geistesblüten von bleibendem Interesse, in die Hand zu geben, und nebenbei dem Austausche von Ideen und Ansichten über die Kunst einen neuen, freieren Markt zu eröffnen. Eine solche Anstalt zu begründen hat die Cäcilia ihren Sprachsaal eröffnet; von der in ihren Hallen präsidirenden Redaction kann jeder geistreiche Sprecher das Wort

---

„entschlagen konnten, sie liegen zu lassen; und daß es wahrlich des Beifalls mehrerer und tüchtiger und angesehener Männer bedurfte, um uns standhaft zu erhalten. „Die sind denn auch nicht ausgeblieben, wofür ihnen herzlicher Dank. Aergern muß die Isis freilich viele, das „will sie, das soll sie; aber erfreuen soll sie mehr, und „Kenntnisse mittheilen soll sie allen, und zwar ächte, bleibende, fordernde Kenntnisse, nicht Tändeleien" Oken.

begehren, um etwas Gedachtes mit und zu den Zeitgenossen zu sprechen, und sie gibt es keineswegs, wie so manche Redaction zu thun pflegt, allein den in ihrem Sinne Sprechenden.

Sie hat daher auch nie gesucht, grade ein Häuflein Gleichglaubige unter ihren Fahnen zu versammeln; und es kann darum bei ihr von keiner Partei die Rede sein, oder von allen. Denn sie ist der Meinung, die Herausgeber der Zeitschriften seien keineswegs gesetzt, um fein dem Laufe der Dinge seinen Weg anzuweisen, und ihre Ansichten zur Norm zu erheben, um danach, wie man zu sagen pflegt, die Tugend zu belohnen, das Laster zu bestrafen und, als Polizeischergen des Geschmackes und der Intelligenz, am Thore Wache zu stehen, damit kein ihren Ansichten widersprechendes Gut eingefahren und verdebitirt, kein anderes System gepredigt werde, als das von ihnen approbirte. – Fern war jederzeit jede Bevormundung dieser Gattung von unserer Cäcilia!

Auch von jedem Einflusse der Verlaghandlung auf den Inhalt ihrer Blätter ist die Redaction gänzlich unabhängig, worüber schriftliche Uebereinkunft vorliegt.

## Der Inhalt der Zeitschrift

besteht hauptsächlich aus nachstehend verzeichneten Gegenständen:

### I.) Theorie.

Aufsätze über Musik und damit verwandte Gegenstände, — auch ausführliche Abhandlungen, nur überall in möglichst gefälligem und, so weit die Natur des Gegenstandes es erlaubt, nicht den Gelehrten und Musiker allein, sondern jeden Gebildeten ansprechendem Gewande; — mitunter auch Uebersetzungen und Auszüge aus bedeutenden Schriften des Auslandes.

Die Herausgabe in Heften von mehren Bogen macht es thunlich, auch längere Aufsätze unzerstückt zu geben, welche in anderen, blätterweis erscheinenden Zeitschriften, den Lesern nur unterbrochen und stückweise zu Handen kommen, und dort auch wohl eben darum minder willkommen erscheinen würden.

## II.) Kritik.

Kritische Uebersichten der musikalischen Literatur im Allgemeinen; Recensionen musikalischer Werke jeder Art. Um Vielseitigkeit der Ansichten zu begünstigen, nimmt die Redaction auch wohl über einen und denselben Gegenstand verschiedene, von entgegengesetzten Ansichten ausgehende, Beurtheilungen auf, und sucht durch ihre Bemerkungen dazu, einen Standpunkt zur Würdigung der Sache festzustellen und zu vermitteln.

Auch Autokritiken, versteht sich mit eigener Namensunterschrift, sind nicht ausgeschlossen; und auch die Verlaghandlungen sind eingeladen, gute Recensionen ihrer Verlagwerke von guten und nicht anonymen Beurtheilern, zu veranlassen und der Redaction einzusenden, welche dieselben, sofern sie das Gepräge der Unpartheilichkeit darin erkennt, gerne aufnimmt. Sie gedenkt, auf diesem Wege, ihrer Pflichten und Rechte unbeschadet, sich einen Theil ihres Regiegeschäftes zu erleichtern, und zugleich jedem Autor oder Verleger den Weg zu öffnen, einer etwa gemuthmaseten Nichtbeachtung seiner Werke, oder Verlagartikel, zu steuern, und so zur Herstellung möglichster Gleichheit mitzuwirken. Will freilich der Verfasser einer solchen Recension die Unpartheilichkeit seiner Beurtheilung nicht durch offenkundige Nennung seines Namens verbürgen, so erlaubt sich alsdann die Redaction, dasjenige, was sie ihrer Ueberzeugung Widersprechendes darin findet, auf ihre Verantwortung zu ändern.

## III.) Historische Artikel.

Anzeigen interessanter Ereignisse auf dem Felde der Kunst; — Berichte von neuen Erfindungen; — Abbildungen neuer oder neuverbesserter Instrumente; — Berichte über lebende Künstler; auch wohl ihre Lebensbeschreibungen, von ihnen selber verfaßt; — Todesanzeigen; — Porträte; — lithographirte Facsimile's von Autographen oder Original-Manuscripten merkwürdiger Personen — auch wohl Correspondenzartikel aus den bedeutendsten Städten des In- und Auslandes, insbesondere über Aufführungen bedeutender Kirchen-

Bühnen-, und Concertmusiken; jedoch überall mehr das aufgeführte Kunstwerk, als die individuelle Aufführung und die vortragenden Personen beachtend, und überhaupt so gearbeitet, daß ihr Interesse nicht in der Neuheit des Erzählten bestehe, sondern durch den inneren Gehalt der Mittheilung möglichst bleibend sei; indem natürlicherweise eine, nicht in einzelnen Blättern, nicht posttäglich, sondern in Heften erscheinende Zeitschrift nicht den Zweck haben kann, ihren Lesern die Tagesneuigkeiten aufs geschwindeste zur Kenntniß zu bringen. Die Cäcilia soll und will kein Neuigkeitsblatt sein.

Auch Notizen von blos örtlichem Interesse ins größere Publicum zu fördern, kann nicht als Bestimmung dieser Blätter betrachtet werden.

## IV.) Verkehr.

Anfragen oder Aufgaben, und deren Beantwortungen und Auflösungen.

## V.) Ausstellung.

Von Zeit zu Zeit, und zwar nicht selten, Canons, — oder auch sonstige kurze Musikstücke, der Cäcilia, von vorzüglichen Tonsetzern gewidmet; — zuweilen auch wohl Gedichte, ausstellt um componirt zu werden.

## VI.) Blos unterhaltender Theil.

Phantasieen im Kunstgebiete. Anekdoten, Aphorismen, Streckverse, Epigramme und sonstige Gedichte; — auch kurze Erzählungen, Charaden, Räthsel, Logogriphe, u. dgl.

---

Dieser vorstehende Plan war es, nach welchen die Cäcilia ursprünglich angelegt worden war.

Ob sie demselben treu geblieben? ob sie das Versprochene geleistet, die Erwartungen, mit welchem sie vom Publicum aufgenommen worden war, erfüllt hat?

ob ihre Redaction, ob ihre Verlaghandlung dem Publicum Wort gehalten? ob dieses jene beifällig und ehrenvoll unterstützt hat? — davon zeugen vorliegende vierzehn Bände.

Getrost glaube ich daher, dem Wunsche der Herren Verleger entsprechend, diese Zeitschrift auch für die Zukunft meinen zahlreichen Freunden und allen wahren Verehrern der Kunst zu fortgesetztem Wohlwollen empfehlen zu dürfen.

Gfr. Weber *)

---

*) Ich bitte bei dieser Gelegenheit meine verehrten Herrn Correspondenten ergebenst, in Betreff der mir zu adressirenden Briefe, Folgendes zu merken:

Ich bin, für meine Privat-Correspondenz, *Brief*portofrei auf allen *fürstlich Turn und Taxischen Brief*-Posten, sowohl activ als passiv, und zwar für Briefe bis zum Gewichte von etwa 8 Loth, unter meiner persönlichen Adresse:

*Gfr. Weber*, General Staatsprocurator am Oberappellations- und Cassationsgerichtshofe in Darmstadt.

Für Sendungen hingegen, welche auf dem Postwagen ankommen, bin ich nicht frei.

Es ergiebt sich nun ziemlich oft, dass Briefe, zumal etwas corpulentere, auf dem Postwagen an mich ankommen, entweder weil sie von den Herren Correspondenten selbst zur Spedition auf dem Postwagen aufgegeben worden sind, oder auch weil sie von der auswärtigen Postexpedition willkürlich durch den Postwagen, statt durch die Briefpost spedirt worden sind; wo ich dann oft bedeutendes Porto ganz unnützerweise ausgeben muss für Sendungen, welche mir durch die Briefpost ganz unentgeldlich zugekommen sein würden.

Ich bitte daher meine verehrlichen Herrn Correspondenten hiermit ein für allemal:

solche Briefe an mich, welche ich, den obigen Voraussetzungen nach, durch die Briefpost frei erhalten würde, nie auf den Postwagen, sondern jederzeit auf die *Brief*post zu legen und, wenn sie etwas dicker als gewöhnliche Briefe sind, zur Vermeidung jedes möglichen

# Die Honorare

## *der Herren Mitarbeiter an der Cäcilia*

betreffend.

Um Missverständnisse zu vermeiden, geben wir uns die Ehre, den verehrlichen Herren Mitarbeitern an der *Cäcilia* ergebenst zu eröffnen, dass wir einem jeden derselben sein Honorar, auf Erfordern, jedesmal nach dem Schlusse eines Bandes berechnen, wie wir dieses schon im Intelligenzblatt Nr. 15 erklärt hatten.

*B. Schotts Söhne,*
Grossherzogl. Hess. Hofmusikhandlung.

---

Zweifels, *ausdrücklich* auf die Adresse zu schreiben

*„Durch die Briefpost“*,

übrigens auf der Adresse auch keinen Inhalt des Briefes, wie z. B. *„Enthält Drucksachen“* u. dgl. — und noch weniger einen Geldwerth des Inhaltes, anzugeben, indem Briefe dieser Art niemal auf der Briefpost, sondern jederzeit durch den Postwagen spedirt werden.

Briefaufgaben auf Posten, bei welchen ich nicht Briefportofrei bin, werden die Herren Correspondenten gefälligst gleichfalls auf der *Briefpost*, bis zum nächsten Taxischen *Briefpostamte frankiren*.

Ich beobachte dagegen jederzeit die Aufmerksamkeit, meine Briefe an meine Herrn Correspondenten so weit zu frankiren, als die Fürstl. Turn und Taxischen Posten reichen. Übrigens muss ich bitten, den Briefen an mich keine Einschlüsse an andere Personen beizufügen.

Briefe und Pakete, für welche Porto gefordert wird, lasse ich, zumal wenn sie von mir unbekannter Hand kommen, unangenommen zurückgehen.

*Gfr. Weber.*

# Beurtheilungen
## in der Caecilia
### betreffend.

---

**An die Herren**

## *Autoren und Verleger.*

---

*Die verehrliche Redaction der Zeitschrift, deren Expedition uns anvertraut ist, hat, ihrem ursprünglich angekündeten Plane gemäss, von einigermasen bedeutenden Compositionen oder Schriften bisher gewöhnlich mehr als Eine, oft drei, ja vier, Beurtheilungen geliefert, um durch Nebeneinanderstellung derselben sowohl die Vollständigkeit, als insbesondere auch Mehrseitigkeit der Darstellung, möglichst zu fördern, und jedenfalls ganz unbedingte Unpartheilichkeit zu üben.* *)

---

*) *So sind, um nur einige Beispiele anzuführen, über die Jubelmesse Michael Haydns, im V. Bande S. 187 u. ffgg. drei, zum Theil sehr divergirende, Recensionen von den Herren Dr. Breidenstein, Neuner und v. Seyfried, zu gleicher Zeit geliefert und als Verständigung noch eine vierte von der Redaction selbst beigefügt worden. — Eben so finden sich über eine F. Ries'sche Pianofortecomposition zwei Recensionen, von Hrn. Dr Grosheim und Hrn Prof. Dr Deycks, im VIII. Bd. S. 111 und S. 112; — über Beethovens neueste grosse Missa drei Beurtheilungen, von Hrn. Dr. Grosheim, Hrn. Prof Fröhlich, und Hrn. Ritter I. von Seyfried, im IX Bd., S. 22 und 217; — über die Beethovensche Chorsymphonie drei ähnliche Anzeigen von denselben eben genannten Herren, VIII. Bd, S. 2[illegible]1, und IX., S. 217; — über Mozarts Biographie v. Nissen zwei Beurtheilungen, von Hrn. Professor Dr. Deycks und Hrn.*

*Da es nun aber, um solche Vielseitigkeit zu erreichen, natürlicherweise erforderlich ist, dass die Redaction das zu beurtheilende Werk mehreren Beurtheilern, und zwar, um die Sache nicht veralten zu lassen, mehreren zu gleicher Zeit, zuschickt, wir aber dieses zu effectuiren nur dann im Stande sind, wenn das Werk von der Verlaghandlung oder vom Hrn. Verfasser in mehreren Exemplaren eingesendet worden ist; so glauben wir, Ihnen in Ihrem eigenen Interesse bemerkbar machen zu müssen, dass es immer gerathen ist, die zu beurtheilenden Werke mehrfach einzusenden.* *)

*Unterlassungen dieser (ohnehin sonst gar nicht ungewöhnlichen und, von einigen Verlaghandlungen auch bisher jederzeit beobachteten) Maassregeln haben schon mehrmals entweder Verzögerungen veranlasst, oder ver-*

---

*Dr. Grosheim, in X., S. 225; XI., S. 277; — ferner über Rochlitz für Freunde der Tonkunst, zwei Recensionen, von Gfr. Weber und von Prof. Deyks im XII. Bd. S. 207 und 221; — über Fétis Galerie de Musiciens célèbres zwei Anzeigen von Professor Braun und Galerie-Director Dr. Müller, XIII. Bd., S. 125; — über Fra Diavolo, dreifache Beurtheilung, von Th. v. Haupt, Prof. Steph. Schütze, und C. Vollweiler, XIII. Bd., S. 169; — über Neukomms Hymne à la nuit, zwei von G. W. Fink, und J. Fröhlich, XIV. Bd., S. 59; — von André's neuester Ausgabe des Stadler'schen Manuscriptes einiger Stücke des Mozart'schen Requiems, zwei Anzeigen, von Deycks und Heinroth; XIV. Bd., S. 147.*

*) *Die nicht zur Beurtheilung ausgestellt werdenden Werke werden ohnedies alsbald an die Herrn Einsender entweder unmittelbar zurückbefördert, oder für ihre Rechnung an die Schottische Handlung abgegeben, so wie auch diejenigen, welche von der Redaction durch uns an Mitarbeiter distribuirt, von diesen letzteren aber abgelehnt und von ihnen wieder zurückgesendet werden, für welches Letztere wir nur nicht immer unbedingt einstehen können.*

*spätetes Einlangen und Nachlieferungen zweiter oder dritter Recensionen schon früher besprochener Werke zur Folge gehabt, welches allemal dem Interesse nicht förderlich ist.*

*Wir glauben auf diesen Umstand die Herren Autoren und Verleger aufmerksam machen zu müssen, übrigens unter der Erinnerung, dass die Zusendungen frankirt erwartet werden.*

*Mainz im Mai* 1833.

*Die Expedition der Caecilia.*

Schott.

---

# Rechenschaft.

*Mit dem zweiundfünfzigsten Hefte war der dreizehnte Band der Cäcilia geschlossen, und mit dem sechsundfünfzigsten der vierzehnte Band.*

*Die Verlaghandlung hat auch im dreizehnten Bande, statt der, für einen Band versprochenen »circa* 16–20 *Bogen«, nur allein an Text, die Beilagen nicht gerechnet,* 16½ *Bogen, mit Inbegriff dieser letzteren und des Inhaltverzeichnisses aber* 20 *Bogen und, das Intelligenzblatt mitgerechnet, über* 23¾ *Bogen geliefert; — im vierzehnten Bande aber nur allein an Text, die Beilagen nicht gerechnet,* 20 *Bogen, mit Inbegriff dieser letzteren und des Inhaltverzeichnisses aber* 24 *Bogen und, das Intelligenzblatt mitgerechnet, über* 29 *Bogen; — und wir sind ermächtigt, auch für die Zukunft zu versichern, dass sie sich bestreben wird, künftig wie bisher, Mehr als das Versprochene zu leisten.*

*Die Red. der Zeitschr. Cäcilia.*

---

# Neue Musikalien,

im Verlage von

## *Nicolaus Simrock*

## in Bonn am Rhein.

| | Fr | Ct. |
|---|---|---|
| ***Bach***, *J. S.* Kirchenmusik. Dritter Band, enthaltend die grosse H-moll Messe Clavierauszug | 20 | — |
| — — Hierzu die 5 Chorstimmen allein | 11 | 75 |
| ***Bree***, *J. van.* Quatuor No. 1. p. 2 Violons, Alto et Violoncelle. In A moll | 5 | — |
| ***Breuer***, *B.* Op. 8 3 Duos p. Violon et Violoncelle | 7 | — |
| ***Czerny***, *C.* Op. 288. 6 Divertissemens en forme de Rondeaux sur des Thèmes originaux. Pour le Pianoforte. Liv. 1 | 4 | 50 |
| Op. 288. Liv. 2 | 4 | 50 |
| Op. 288. Les mêmes séparés No. 1 | 2 | 50 |
| Op. 288. No. 2 | 2 | — |
| Op. 288. No. 3 | 1 | 75 |
| Op. 288. No. 4 | 1 | 50 |
| Op. 288. No. 5 | 2 | — |
| Op. 288. No. 6 | 1 | 75 |
| Op. 289. 4me grand Trio pour le Pianoforte av. Violon et Violoncelle. In A-moll | 9 | — |
| Op. 29 . La douceur (die Sanftmuth) Rondo élégant p. le Pfte solo | 3 | — |
| Op. 291. Gr. Rondo précédé d'une introduction A 4 mains. In B | 4 | 50 |
| Op. 292. Variations brillantes sur un théme original | 2 | 50 |
| ***Gaude***, *T.* Op. 58. Variations sur une romance de Garat. Pour Guitare et Flûte | 2 | — |
| Op. 59. Variations sur une barcarole d'Auber. Pour idem | 2 | — |
| Op. 60. 18 Pièces doigtées, fac. et progressives. Pour 2 Guitares. A l'usage des amateurs. Suite de l'Oeuvre 57 | 5 | — |
| Op. 61. 8 pièces faciles p. Violon et Violoncelle. A l'usage des commençans | 2 | 50 |
| Op. 62 8 Sonatines p. 2 Violoncelles. A l'usage des commençans | 2 | 50 |
| ***Herz***, *H* Op 32. 1r Caprice composé pour le Piano solo et arrangé à 4 mains par L. Farrenc. | 3 | — |
| Op. 51. Variat brill. sur la dernière Walse de C. M. de Weber, arr. à 4 mains par id. | 3 | — |
| Op. 61. 3 Rondos caractéristiques arr. à mains par id. No. 1. A la française | 2 | 50 |

Fr. Ct.

Op. 61. No. 2. A l'Angloise 2 50
Op. 61. No. 3. A l'Allemande 2 50
Op 61. La Mode. Contredanses variées. Arr. à 4 mains par id. 3 50
Calopade brillantes tirée de l'Oeuvre 64 la Mode et arrangée à 4 mains par id. 1 75

*Keller*, C. Op. 31. Divertissement p. Flûte principale av. accomp. de 2 Vlons, Alto et Basse (2 Oboes, 2 Bassons et 2 Cors ad libit.) In D 6 —
Op. 31. Idem. Av. accomp. de Quatuor 4 —
Op. 31. Idem. Av. accomp. de Pianoforte 3 —
Op. 34. 4me gr. Polonoise p. Flûte principale, av. accomp. de l'Orchestre. In D-moll 7 50
Op. 34. Idem. Av. accomp. de Quatuor 5 —
Op. 34. Idem. Av. accomp. de Pianoforte 3 —
Op. 35. Liv 1. 6 Danses. (4 Walses et 2 Länders) pour Flûte seule. Dédiés aux amateurs de musique agréable
Op. 35. Liv. 1. Idem p. Pianoforte et Flûte 2 50
Op. 35. Liv. 1. Idem p. Pianoforte solo 2 —
Op. 36. 8 Gesänge für Sopran- und Tenor-Stimme mit Begl. des Pianoforte Liv. 1 2 50
Op. 36. Liv 2. Idem 3 50
dieselben einzeln:
Op. 36. No. 1. Willst dein Herz, o Liebchen 1 —
Op. 36. No. 2. Wie lieblich umfängt uns die Stille 1 —
Op. 36. No. 3. Der Sommer ist kommen — 75
Op. 36. No. 4. Welch' neues, süsses Leben — 75
Op. 36. No. 5. Bolero. Des Lenzes Blumen sind verblüht 1 25
Op. 36. No. 6. Serenade. Erklinget, goldne Saiten — 75
Op. 36. No. 7. Der junge Krieger. Marcia: Die Trommel ruft, des Reiches Banner wehen. Mit deutsch u. holländ. Texte 1 50
Op. 36. No. 8. Seht das frische Grün 1 —
Op. 36. Dieselben 8 Gesänge für Sopran- und Tenor-Stimme mit Begl. d. Guitare. Liv. 1. 1 75
Op. 36. Liv. 2. Idem 2 75
dieselben einzeln:
Op. 36. No. 1. Willst dein Herz, o Liebchen — 75
Op. 36. No. 2. Wie lieblich umfängt uns die Stille 1 —
Op. 36. No. 3. Der Sommer ist kommen — 50
Op. 36. No. 4. Welch' neues, süsses Leben — 75
Op. 36. No. 5. Bolero. Des Lenzes Blumen sind verblüht 1 —
Op. 36. No. 6. Serenade. Erklinget, goldne Saiten — 75

| | Fr. Ct. |
|---|---|
| Op. 36. No. 7. Der junge Krieger. Marcia: Die Trommel ruft, des Reiches Banner wehen. Mit deutsch u. holländ. Texte | 1 50 |
| Op. 36. No. 8. Seht das frische Grün | 1 — |
| *Kerden*, *G.* Op. 1. Variat. concert. p. Flûte et Guitare Sur un thème de l'Opéra: der Freischütz | |
| *Klein*, *J.* Op. 12. Ouverture à grand Orchestre. Die Jungfrau von Orleans. (La Pucelle d'Orléans) A 23 parties | 7 50 |
| — — 6 Gesänge für 4 Männerstimmen ohne Begleitung. 2tes Heft | 2 50 |
| *Labarre*, *T.* Melange sur des motifs favoris de Zampa, composé p. Harpe et Piano et arr. à 4 mains par L. Farrenc. | 3 50 |
| *Mendelssohn-Bartholdy*, *Felix.* Op. 18. Quintuors p. 2 Violons, 2 Alto et Violoncelle. In A | 9 — |
| — — Lieder ohne Worte. Für's Pianoforte solo | |
| *Romberg*, *A.* Op. 44. Andante et Rondo grazioso à 4 mains. Aus Romberg's Lieblingsgesang: die Sehnsucht, Gedicht v. Schiller, arr. von C. T. Brunner | |
| *Seiffart*, *Selmar.* Op. 8. Quat. p. le Pianoforte, av. Violon, Alto et Violoncelle. In E-moll | 7 — |
| Op. 9. 3 Marches pour le Pianoforte à 4 mains | 2 25 |
| Op. 10. Variat. pour le Pianoforte seul. Sur un thème original | 2 50 |
| *Spohr*, *L.* Op. Double-Quatuor p. 4 Violons, 2 Altos et 2 Violoncelles. In E-moll | 10 — |
| Op. 85. 3 Psalmen nach Mendelssohn'scher Uebersetzung für 2 vierstimmige Chöre mit eingemischten Solis. In Partitur mit unterlegtem Clavierauszuge (zum Einüben) | |
| No. 1. 8ter Psalm: Unendlicher! Gott unser Herr! | 1 — |
| Hierzu die einzelnen Chorstimmen | 4 — |
| Op. 85. No. 2. 23ter Psalm: Gott ist mein Hirt | 4 — |
| Hierzu die einzelnen Chorstimmen | 4 — |
| Op. 85. No. 3. 130ter Psalm: Aus der Tiefen ruf' ich Gott | 4 — |
| Hierzu die einzelnen Chorstimmen | 4 — |

# Neue Musikalien

im Verlag

von

# T. Trautwein

*in Berlin.*

---

## I. *Instrumental-Musik.*

| | Thlr. | Gr. |
|---|---|---|
| Arnold, C., Fantasie f. d. Pfte. op. 20 | — | 12 |
| Dorn, H., Bachanales; Rhapsopie pour le Pfte. op. 15 | — | 16 |
| Gläser, Fr. Ouverture aus d. Oper: des Adlers Horst f. d. Pfte. | — | 10 |
| Neithardt, A., Ermunterung f. d. Jugend (1 Marsch aus Capuleti, 4 Contretänze aus Crociato, Fee und Ritter, Pirat und Staniera, 1 Walzer aus Robert der Teufel und 1 Masurek und Galopp v. Neithardt) sämmtlich f. d. Pfte. leicht eingerichtet. 3te Lieferung | — | 12 |
| Ries, Hubert, 3 Duos concertants p. 2 Violons. op. 10 | 1 | 12 |
| Rietz, J., Ouverture zu dem Schauspiel: Lorbeerbaum u. Bettelstab von Holtei. F. Pfte. | — | 10 |
| Steinicke, A., funfzig kurze u. leichte Choralvorspiele mit eingewebter Melodie | 1 | 4 |
| Wollank, Fr., Quintett oder Fantasie für 2 Violinen, Viola und 2 Violoncelles. (Der Auswahl aus seinem Nachlass 2te Lieferung) | 1 | — |

---

## II. *Gesang-Musik.*

| | Thlr. | Gr. |
|---|---|---|
| Curschmann, Fr., 5 Lieder von W. Müller, Uhland, Wackernagel u. Fr. Förster, für eine Singstimme mit Pfte. op. 5 | — | 16 |
| — Romeo. Scena ed Aria coll' accomp. di Pfte. op. 6 | — | 12 |
| — due Canoni a tre voici coll' accomp. di Pfte. op. 7 | — | 10 |

| | Thlr. | Gr. |
|---|---|---|
| **Gläser**, Fr., des Adlers Horst. Romant. kom. Oper in 3 Akten von K. v. Holtei. Vollst. Clav.-Ausz. v. Componisten | 5 | 12 |
| Sämmtliche Nummern hieraus sind auch einzeln zu haben: | | |
| **Händel**, Josua, in ausgesetzten Chorstimmen. 15te Lieferung d. klassischen Werke älterer und neuerer Kirchenmusik in ausgesetzten Chorstimmen. 2te Aufl. Subscr. Pr. | 1 | — |
| **Haydn**, J., die Jahreszeiten, in ausgesetzten Chorstimmen. 16te Liefg. d. klass. Werke etc., Subscr. Pr. | 1 | 4 |
| **Holtei**, C. v. und J. **Rietz**, Ouverture u. Gesänge aus Lorbeerbaum und Bettelstab. Schauspiel von K. v. **Holtei**. Clav. Ausz. v. J. **Rietz** | 1 | 4 |
| Hieraus sind die Gesänge auch einzeln zu haben. | | |
| **Neithardt**, A., Preussens Volksgesang f. eine Bassstimme mit Chor. Part. u. Stimmen | — | 8 |
| — derselbe für eine Singstimme mit Pfte. | — | 4 |
| **Nicolai**, O., drei Duetten für Sopran und Bass mit Pfte. op. 15 | — | 12 |
| **Ries**, Ferd., die Lebensfahrt. Gedicht v. Reiff. mit Pfte. | — | 4 |
| **Schneider**, Julius, drei Gesänge f. 4 Männerstimmen. 1. Hannchen vor Allen von W. Gerhardt. 2. Tyroler Trinklied v. Ed. Lange. 3. Wanderschaft v. W. Müller. Part. u. Stimmen. | — | 12 |
| **Teschner**, G. W., Samml. italien. Volkslieder m. Begl. d. Pfte. Ital. u. deutsche Worte. 2s Heft. | — | 20 |

## III. Theoretisch-musikalische Literatur.

| | Thlr. | Gr. |
|---|---|---|
| **Iris im Gebiet der Tonkunst.** Musikalische Wochenschrift, redigirt v. L. Rellstab. 4r Jahrg. (f. 1833) | 1 | 12 |

(Hiervon erscheint wöchentlich eine Nummer in gr. 8. Format à $\frac{1}{4}$ Bogen und es sind darin Beurtheilungen über die neusten Musikwerke u. Nachrichten über die neusten Ereignisse in der Musik enthalten.

*Die resp. Musikverleger, welche wünschen, ihre neuen Artikel in der Iris bald beurtheilt zu sehen, belieben selbige an die Redaction der Iris durch Einschluss deren Verlegers zu übersenden.*

# Des Adlers Horst,

**romantisch komische Oper in 3 Acten von**

## K. von Holtei,

componirt von

## *Franz Gläser.*

Vollständiger Clavierauszug vom Componisten.

Pr. 5 Rthlr. 12 gr., Ouverture f. Pfte. allein 10 gr.

ist so eben erschienen im Verlag der Buch- u. Musikhandlung von T. Trautwein in Berlin.

Sämmtliche Nummern daraus sind auch einzeln zu haben.

Die Oper: des Adlers Horst, ist bei den Aufführungen in Berlin und Leipzig mit dem entschiedensten Beifall aufgenommen worden; die Bühnen von Dresden, Prag, Riga und Wien setzen sie bereits in Scene und es ist keinem Zweifel unterworfen, dass alle bedeutenderen deutschen Theater in kurzem ihr Repertoir mit derselben vermehren werden, da sie competentem Urtheile zufolge, überall zu gefallen geeignet ist.

Es sei unter diesen Umständen erlaubt, die Musikfreunde auf den obigen Klavierauszug aufmerksam zu machen.

---

Die

# Generalbasslehre

von

## *Gfr. Weber.*

Brochirt 54 kr. = 12 gr.

---

Vorgenanntes Werk ist bereits an alle soliden Kunst-, Buch- und Musikhandlungen versendet.

Unter Bezugnahme auf die im 58. Hefte der Cäcilia Seite 146 u. flg. enthaltene Anzeige des Hrn.

Verf. bedauern wir, dass, durch ein vorgefallenes Versehen, mehrere Exemplare dieses Werkes ohne die dazu gehörige Notentafel 63, welche auf die Rückseite der Tafel 64 hätte abgedruckt werden sollen, versendet worden sind. Wir haben bereits an alle unsere Handlungsfreunde vervollständigte Abdrücke nachgesendet und ersuchen die Herrn Inhaber etwa unvollständiger Exemplare, dieselbigen dadurch zu vervollständigen, oder nöthigenfalls sich deshalb an uns selbst zu wenden.

Mainz im Juni 1833.

*B. Schott's Söhne.*

# Intelligenzblatt

zur

CAECILIA.

1 8 3 3.

Nr. 59.


Die

# Generalbasslehre

von

## Gfr. Weber.

**Brochirt 54 kr. = 12 gr.**

Vorgenanntes Werk ist bereits an alle soliden Kunst-, Buch- und Musikhandlungen versendet.

Unter Bezugnahme auf die im 58. Hefte der Cäcilia Seite 146 u. flg. enthaltene Anzeige des Hrn. Verf. bedauern wir, dass, durch ein vorgefallenes Versehen, mehrere Exemplare dieses Werkes ohne die dazu gehörige Notentafel 63, welche auf die Rückseite der Tafel 62 hätte abgedruckt werden sollen, versendet worden sind. Wir haben bereits an alle unsere Handlungsfreunde vervollständigte Abdrücke nachgesendet und ersuchen die Herrn Inhaber etwa unvollständiger Exemplare, dieselbigen dadurch zu vervollständigen, oder nöthigenfalls sich deshalb an uns selbst zu wenden.

Mainz im Juni 1833.

*B. Schott's Söhne.*

*Récréations Musicales.*

**Rondeaux, Variations, Fantaisies**

**pour le**

***Piano - Forte***

**composés sur**

# Vingt-quatre Thêmes favoris

**pour**

l'Institution de Melle Alix

**par**

# Henri Herz.

**Opus 71.**

Divisé en Quatre Suites.

Propriété des Editeurs.

Mayence et Anvers,

*chez le fils de B. Schott.*

**Pr. 2 fl. 6 kr. oder 1 Rthlr. 4 Gr. chaque Suite. des 24 Airs.**

---

## Avertissement.

Le désir de contribuer autant qu'il est en moi, aux progrès d'un art auquel je consacre tous mes instans, m'a engagé à écrire l'ouvrage que j'ai l'honneur d'offrir au public sous le titre de RÉCRÉATIONS MUSICALES. Cet ouvrage a pour objet de présenter les principales difficultés que l'on rencontre dans l'exécution de la musique de Piano, sous une forme plus agréable que

## Anzeige.

Das Verlangen, so viel in meinen Kräften steht, zu den Fortschritten einer Kunst beizutragen, welche ich zum Zwecke meines Lebens mache, hat mich veranlaßt, das Werk zu schreiben, welches ich die Ehre habe, dem Publikum unter dem Titel: « RÉCRÉATIONS MUSIKALES » hiermit anzubieten. Dieses Werk soll hauptsächlich bezwecken, die Hauptschwierigkeiten darzulegen, welchen man bei Ausfüh-

les exercices purement mécaniques ou les études trop souvent dénuées de toute espèce d'intérêt musical, qu'on met ordinairement entre les mains des élèves.

rung der Klaviermusik begegnet, und solche in einer angenehmeren Form zu geben, als dieselben bei den blos mechanischen Uebungen oder Etüden vorkommen, welche man gewöhnlich den Schülern in die Hände gibt, und welchen oft alles musikalische Interesse mangelt.

J'ai choisi avec soin les plus jolis Airs nationaux des peuples de l'Europe et les motifs les plus chantans des compositeurs célèbres Français, Allemands et Italiens. Quelques-uns sont traités en Rondeaux, les autres en Fantaisies ou en Variations. L'ouvrage complet, divisé en quatre parties, est composé de 24 morceaux classés progressivement et de manière qu'un Air national est toujours suivi d'un motif d'auteur, et que les Variations sont alternativement remplacées par des Rondeaux ou des Fantaisies. Toutes les nuances nécessaires pour rendre l'expression de ces divers motifs y sont indiquées avec le plus grand soin, et les doigtés sont marqués d'après la méthode que je crois la plus convenable pour obtenir une exécution nette et égale.

Ich habe sorgfältig die schönsten Nationalmelodien der europäischen Völker, und die gesangreichsten Motive berühmter Komponisten Deutschlands, Frankreichs und Italiens ausgewählt. Einige davon sind als Rondeaux, andere als Phantasien oder in Variationen behandelt. Das ganze Werk, in 4 Hefte eingetheilt, besteht aus 24 Stücken, welche bei fortschreitender Schwierigkeit so geordnet sind, daß einer Volksmelodie jedesmal ein Originalthema folgt, und die Variationen bald mit Rondeaux, bald mit Phantasien in abwechselnder Ordnungsfolge stehen. Alle erforderlichen Nuancen, um der verschiedenen Motive Ausdruck gut wiederzugeben, sind mit der größten Pünktlichkeit angezeigt, und der Fingersatz ist so bezeichnet, wie ich es für's schicklichste halte, um einen präzisen und gleichen Vortrag zu erlangen.

Indépendamment de l'utilité que les élèves peuvent retirer de l'Étude de cet ouvrage, il leur offre encore un choix de morceaux propres à être entendus dans les réunions de famille. Leur dimension suffisante pour faire apprécier le talent de l'exécutant, ne l'expose pas à fatiguer inutilement l'attention de ses auditeurs.

Abgesehen von dem Nutzen, welchen die Schüler aus dem Studium dieses Werkes ziehen können, bietet es ihnen ausserdem eine Auswahl von Stücken dar, geeignet, in Familienzirkeln vorgetragen zu werden. Ihr Umfang, ausgedehnt genug, um das Talent des Vortragenden schätzen zu lernen, setzt ihn nicht der Gefahr aus, die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer unnöthigerweise zu ermüden.

Enfin cet ouvrage me paraît réunir à la fois l'utile et l'agréable et remplir par conséquent toutes les conditions que doit se proposer un auteur. Je m'estimerai heureux si le suffrage du public me prouve que je n'ai pas travaillé en vain.

*H. Herz.*

Ich halte mich überzeugt, daß dieses Werk zugleich das Nützliche mit dem Angenehmen verbindet, und daß daher alle Bedingungen erfüllt sind, welche ein Autor vor Augen haben soll. Glücklich werde ich mich schätzen, wenn mir der Beifall des Publikums beweist, daß ich nicht umsonst gearbeitet habe.

H. Herz.

Durch den voranstehenden Titel des Werkes selbst, so wie durch das Verzeichniss des Inhalts und der Vorrede des Componisten, wird die Zweckmässigkeit und Brauchbarkeit hinlänglich dargethan, und wir glauben zur weiteren Empfehlung nichts beifügen zu müssen, als dass wir die Ausstattung mit Sorgfalt gemacht, und den Preiss billigst gestellt haben.

In allen Musik- und Buchhandlungen kann man diese 4 Hefte finden.

Mainz im September 1833.

*B. Schott's Söhne,*
Grossherzogl. Hess. Hofmusikhandlung.

---

## *Breidenstein, Prof. H. K.,*
## practische Singschule,

enthaltend

methodisch geordnete Uebungen für Stimmbildung, Takt und Notentreffen, nebst einer Auswahl mehrstimmiger Gesänge für weibliche Stimmen.

Drittes Heft. gr. 4. geh. 16 Ggr. oder 1 fl. 12 kr.

Bei A. Marcus in Bonn so eben erschienen und durch alle guten Buchhandlungen zu beziehen.

Dieses dritte Heft schliesst sich in der diesem Werke zu Grunde liegenden fortschreitenden Lehrmethode der bei den ersten Heften (Preis zusammen 20 Ggr. oder 1 fl. 30 kr;

— einzeln jedes 12 Ggr. oder 54 kr.) an. Die günstige Aufnahme, welche die 2 ersten Hefte erlangt haben, wird auch dem obigen dritten zutheil werden, und bemerkt der Verleger nur noch, dass er Lehranstalten, bei Abnahme einer grösseren Anzahl von Exemplaren, hinsichtlich des Preises bedeutende Vortheile gewähren wird.

---

# Neue Musikalien

welche bey

## *B. Schott's Söhnen in Mainz*

erschienen sind:

## Auber, der Schwur oder die Falschmünzer, (*le Serment.*)

Oper in 3 Aufzügen.

## Herold, das Heilmittel, (*la Medecine sans Medecin*)

Oper in 1 Aufzug.

## Der Zweikampf, (*le Pré aux Clercs.*)

Oper in 3 Aufzügen.

In vollständigem Clavierauszug und Textbuch französisch und deutsch; die Gesänge einzeln mit Clavier oder Guitare; die Ouverturen für Orchester oder Militair-Musik, für Piano zu 2 und 4 Händen; Auswahl der Favoritstücke dieser Opern, Rondos, Variationen, Fantaisien zu 2 und 4 Händen von H. Herz, C. Czerny, Ch. Rummel, Lemoine, Duvernoy, Karr, Herold et Adam; — Rinck, Choralfreund 1833. — Caecilia, Musik-Zeitschrift. Heft 57 - 58. — Kreutzer, 12 Gedichte von Peppert für 4 Männerstimmen; — Mazas, Op. 37, 38, 39. Duos et Variat. pour Violon; — Bertini 25 Etudes a 4 ms — Ries Fest-Ouverture und Siegesmarsch für Militär-Music, arrangirt von J. Küffner. — Mozart Ouverture zur Zauberflöte für 4 Männerstimmen eingerichtet mit Text — Küffner 14 Pieces faciles pr. Piano. — Küffner et Schad Ma-

nuel de Pianistes Cahier 4. — F. Hünten Fantaisie sur 4 Themes de Herold de l'opéra Ludowic pr. Piano. — Panny Tafellied und Steyer'sche Lieder. — Anschütz 2 Tantum Ergo — Herz, Variat. sur des Themes Philtre a 4 mains. — Herz, Galop de l'opera Gustav à 2 et à 4 mains — Casorti, 6 Contredanses pr. Piano. — Herz Walses des Diables et célèbre Galop de la Tentation pr. Piano etc.

In Arbeit befinden sich in allen Gestälten
wie vorstehende Opern
*Auber, Gustav oder der Maskenball.*
*Carafa, der Kerker zu Edinburg.*

---

## Für Kirchengesang.

In Kurzem wird im Druck erscheinen:

***Der Kirchengesang unserer Zeit***

von

*C. H. Sämann,*

worauf alle Verehrer des Kirchengesangs im Voraus aufmerksam gemacht werden.

Königsberg.

Gräfe et Unzer.

---

## Verlags-Anzeige.

---

Mit Eigenthumsrecht
erscheint im Verlag von
***B. Schott's Söhnen in Mainz:***

***La Prison d'Edimbourg.***

Opera comique en trois Actes,
Paroles de M. M. Scribe et Planard.
Musique de
*M. Carafa.*

---

# *Der Kerker zu Edinburg*

Oper in 3 Aufzügen
zur beibehaltenen Musik
von

## M. Carafa,

für die deutsche Bühne bearbeitet
von

*J. D. Anton.*

Die verehrlichen Bühnen-Directionen sind höflichst ersucht, uns ihre Aufträge für Partitur, Orchesterstimmen und französischem oder deutschem Textbuch zukommen zu lassen.

Die Billigkeit der Preise soll jede Bühne veranlassen, uns ihre Aufträge direct zu ertheilen.

**B. Schott's Söhne.**

---

# Neue Musikalien

im Verlage der Hofmusikalien-Handlung
von

## *Bachmann und Nagel*
## in Hannover.

*Enckhausen, H.* La Sérénité. Polonaise brill. a 4 m. Oeuv. 39. — 18 gr.

Singübungen für Pfte. nach den besten Meistern und neuesten Schulen. 2tes Heft. 8 gr.

*Heinemeyer*, Var. über: Mich fliehen alle Freuden, für Flöte mit Quartett oder Pf. 20 gr.

— Einleit. und Var. über: An Alexis, für Flöte mit Orch. 1 fl. mit Pf. 12 gr.
(Auf seinen Kunstreisen mit ausserordentlichem Beifall geblasen.)

*Kastendieck* und *Stowiczeck*, Intr. et Variations brill. p. Pf. et Violonc. 18 gr.

*Keller, Carl.* 4 Lieder mit Pf. oder Guit. 32tes Werk. 20 gr. Einzeln Nr. 1 a. Abendgesang 6 gr. Nr. 1 b. Derselbe für Bass-Stimmen 6 gr. Nr. 2. Hedwigs Wunsch, 8 gr. Nr. 3. Sehnsucht 6 gr. Nr. 4. Ursach' und Wirkung 7 gr.

*Krollmann, A.* 3 Polonaisen für Pf. 17tes Werk. 8 gr.
*Kummer, F. A.* Divertissement sur des Thêmes de la Muette de Portici p. Vlle. avec Quat. ou Pf. Oeuv. 9. — 1 fl.
— Adagio et Var. brill. p. Vlle. av. Orch. ou Pf. Oeuv. 10. 1 fl.
*Marschner, H.* 4 Gesänge f. 4 Männerstimmen. 75tes Werk. 20 gr.
*Maurer, L.* Var. sur l'Air: Steh nur auf du Schweizerbub, p. Vl. Oeuv. 76, avec Orch. 1 fl. 16 gr. avec Pf. 16 gr.
*Panseron, A.* Philomele für 1 Singstimme u. obl. Flöte mit Pf. od. Guit. 8 gr.
— Das Waldhorn, für 1 Singstimme und obl. Waldhorn od. Flöte mit Pf. od. Guit. 8 gr.
*Pillwitz* aus Rataplan mit Pf. od. Guit. Nr. 1. Arie: Geht zur Schlacht 4 gr. Nr. 5. Arie: Seit jenem Sturme 4 gr. Nr. 7. Arie: So leb' denn wohl 4 gr. Nr. 8. Duett: Denkst dn daran 4 gr.
*Streitwolf*, Tabelle nebst 14 Uebungsstücken für das Doppelflageolet 8 gr.
*Wallerstein, A*, 4 deutsche Lieder für Bass oder Bariton mit Pf. 7tes Werk. 10 gr. Einzeln Nr. 1. Entschluss von Uhland 5 gr. Nr. 2. Gruss in die Ferne 3 gr. Nr. 3. Der alte bleiche Spielmann 4 gr. Nr. 4. „Wenn" von Wölfing 4 gr.

---

# Verlags-Anzeige.

---

Im Verlag von *B. Schott's Söhnen* in Mainz erscheint

## Ludovico,

Lyrisches Drama in 2 Aufzügen nach dem Französichen des *Saint Georges*, zur beibehaltenen Musik von *Herold* und *Halevy* für die deutsche Bühne bearbeitet von dem

**Freiherrn *von Lichtenstein.***

---

Die verehrlichen Bühnen-Directionen sind höflichst ersucht, uns ihre Aufträge für Partitur, Orchesterstimmen und Textbuch zukommen zu lassen.

---

# Intelligenzblatt

zur

# CAECILIA.

1 8 3 3.

Nr. 60.


---

An die verehrlichen Theater-Direktionen.

---

## Die Fürstin von Grenada,

oder

### der Zauberblick,

Zauberoper in fünf Acten mit Ballet, Pantomime und Tableaux,

von

### J. C. Lobe,

ist in Weimar in ganz kurzer Zeit viermal bei stets vollem Hause gegeben worden, eine Erscheinung, die seit dem Freischütz und der Stummen von Portici nicht wieder dagewesen ist.

Es liegen in Text und Musik alle Elemente, um, selbst bei nur mittelmässiger Ausführung, zu einer lange wirkenden Ziehoper zu werden.

Keine Oper bietet mehr interessante und abwechselnde Zauberbilder für die Schaulust, als die Fürstin von Grenada, und doch ist ihre Inscenesetzung gar nicht schwer.

Ihre Ausstattung, hinsichtlich der Scenerie und der Kostüme, hat in Weimar, wo sie mit ungewöhnlicher Pracht gegeben wird, fast gar keine ausserordentliche Kosten verursacht, und wird sie nirgends verursachen; denn die ganze Scenerie kann aus vorhandenen Elementen (Oberons, und ähnlicher Stücke) zusammengesetzt werden, und ebenso die Kostüme, die maurisich sind, aus ähnlichen, die jede Bühne besitzt.

Der erste Act ist eine freie Gegend, im Hintergrunde das Meer, zur Seite eine Kapelle.

Im zweiten Acte stellt der vordere Theil der Bühne eine Zaubergrotte vor, mit einer, nach dem Hintergrunde zu offenen, Aussicht auf einen See. Diese Scene verwandelt sich dann in einen blendenden Feengarten, was sehr leicht ist.

Der dritte Act zeigt zuerst einen kurzen Wald; dann öffnet er sich und man sieht ein Jagdtableau ohne Bewegung; was einen sehr schönen, überraschenden Effect macht. Nachdem dieses Bild, durch den herabfallenden hintern Vorhang, wieder verschwunden ist, verwandelt sich das ganze Theater in einen grossen, prachtvollen Feensaal, wozu der Oberonssaal mit einigen kleinen Veränderungen passt. Nun beginnt ein grosses Zauberballet, das Bezug auf die Handlung hat. Bühnen, die kein Ballett haben, werden alles leicht durch Tableaux, die sich in gewissen Zwischenräumen verändern, darstellen können, und den Effect dadurch nicht schwächen.

Der vierte Act zeigt zuerst das Toilettenzimmer der Fürstin; sodann das Innere eines Tempels, das sich zuletzt im Hintergrunde öffnet, und die Schlachttableau zeigt. Dieses so wie alle anderen Tableaux, mit lebenden Figuren ausgeführt, sind schon allein geeignet, das Publikum wiederholt in die Oper zu ziehen.

Der fünfte Act zeigt wieder das Toilettenzimmer der Fürstin, dann die Schlussdecoration, welche dieselbe des ersten Actes ist. Auf dem Meer schwebt die Fee mit ihren Geistern und Elfen in ihr Feenreich zurück, was einen imposanten Eindruck hinterlässt.

Der Gang der Handlung ist rasch, und man wird wohl keinen Augenblick das Gefühl der Langweile spüren. Im Gegentheil wird, wie sich ein Blatt treffend darüber ausdrückt, der Zuschauer vom Anfange bis zum Ende, wie von einem, jeden Augenblick neue Bilder zeigenden, Zauber- und Feentraum umgaukelt, aus dem ihm das Erwachen leid thut.

Ueber die Musik ist nur Eine Stimme, dass sie, in melodischer und harmonischer Hinsicht, zu den ausgezeichnetsten Erscheinungen gehört. Dabei ist sie eben so originell als characteristisch.

Für die Fürstin ist eine Sängerin, die Coloratur hat, nöthig; die zweite Sängerin hat einfach melodischen Gesang; drei Mädchen haben ein Lied und mit der Fürstin ein Quartett zu singen; ein erster Tenor und ein nicht bedeutender Bass; — so ist die Oper besetzt. — Die Chöre sind leicht ausführbar.

Nachdem wir vorstehenden treuen Bericht über diese Zauberoper erstattet, haben wir das Vergnügen, hiermit anzuzeigen, dass wir die Partitur und den Clavier-Auszug unverzüglich im Stich erscheinen lassen, und das Textbuch bereits zum Druck befördert ist. Die neun bis zehn Decorations-Zeichnungen, und zwölf Figuren, werden wir in der-

selben Art auflegen wie mehre schon früher bei uns erschienene.

Indem wir hoffen, mit ihren Aufträgen gütigst beehrt zu werden, verharren wir hochachtungsvoll

Mainz, den 1. Dezember 1833.

***B. Schott's Söhne,***

Grossherzogl. Hessische Hofmusikverleger.

---

Zugleich empfehlen wir unsere kürzlich herausgegebenen neuen französischen Opern mit unterlegtem deutschen Texte, in Partitur, Orchesterstimmen und Clavier-Auszug nebst Textbuch.

Der Schwur, oder die Falschmünzer (*Le Serment*), Oper in 3 Acten; von Auber.
Gustav, oder der Maskenball (*Gustave ou le bal masqué*) Oper in 5 Acten; von Auber.
Das Heilmittel (*La Médecine sans Médecin*), Oper in 1 Act von Herold;
Der Zweikampf (*Le pré aux clercs*), Oper in 3 Acten von Herold;
*Ludovico*, Lyrisches Drama in 2 Acten von Herold und Havlevy; (Von dieser Oper ist der Clavier-Auszug bei Schlesinger in Berlin erschienen.)
Der Kerker zu Edimburg, Oper in 3 Acten von Carafa.

---

## Zur Notiz
für
## *Klavierspieler, Lehrer und Schüler.*

Eine Grundbedingung, um in jedem Fache, nicht in dem der Künste allein, sondern auch in jenem des ernsteren Wissens, etwas Vorzügliches zu leisten, ist ausser der natürlichen Fähigkeit, Neigung und Liebe, zum Erlernen. Wenn bei dem gewöhnlichen s. g. Brodstudium, Fleiss vieles ersetzen kann, so scheitert diese so herrliche Tugend bei den Künsten gänzlich, ist sie nicht mit Neigung, Talent und Liebe zur Sache gepaart; die grösste Anstrengung allein

führt hier nur zur Mittelmässigkeit, und nirgends ist Mittelmässigkeit erbärmlicher als in einer Kunst, in welcher man in unserer Zeit sogar an den Dilettantismus grosse Prätentionen stellt. Nach der Wahrheit dieser Sätze, die zwar in dem grossen Gebiete aller Kunstzweige ihre Anwendung finden, die wir aber hier nur bezüglich auf die Musik und insbesondere auf den Klavierunterricht geltend machen wollen, scheint es von besonderer Wichtigkeit zu sein, bei Zöglingen, wobei wir Fähigkeit und Talent voraussetzen, Liebe und Neigung zum Erlernen und Studieren zu wecken und zu nähren; denn ohne diese Neigung, diese Lust, wird selbst Fähigkeit und Talent auf halbem Wege stehen bleiben oder doch nichts Ausgezeichnetes leisten; ist uns aber einmal die Sache, die wir erlernen, studieren sollen, lieb geworden, erregt sie unser Interesse, fühlen wir im Fortschreiten unser Gefühl, unsern Schönheitssinn, unsern Ehrgeitz angenehm berührt, dann werden Schwierigkeiten mit Leichtigkeit überwunden und fröhlich und leicht steigt man von einer angenehmen Stufe zur andern bis zur Virtuosität. Wie manches Talent geht von der Trockenheit des Elementarunterrichts, an abstrakten Etüden und andern s. g. Musikschulen für die Kunst verloren. Ganz besonders hat der Verfasser dieser Zeilen gefunden, dass bei Zöglingen, die schon die ersten Schwierigkeiten überwunden und die erforderlichen technischen Fortschritte bereits gemacht haben, oftmals eine Epoche der Ermattung und Muthlosigkeit eintritt, deren Krisis meistens entscheidend für die ganze musikalische Ausbildung eines solchen Schülers wird.

Nicht allein, dass in einer solchen Stimmung Schüler und Schülerinnen sich nicht zum Klavier, und dem so unbedingt nöthigen Ueben angezogen fühlen, betrachten sie dasselbe vielmehr als eine lästige Arbeit, die sie nur auf ausdrückliche Anforderung der Eltern und Lehrer, aber mit Widerwillen unternehmen. Die nächste Folge ist, dass ein solches gezwungenes, und mit Unlust gepartes Verfahren, und sehr ungünstige Resultate liefert, worauf denn sehr häufig der Ausspruch erfolgt, dass hier das natürliche Talent, der innere Genius abgehe und man sofort diesen Zeit und Kosten erfordernden Unterricht aufgeben müsse. Und doch ist diese Erscheinung selbst bei vorherrschenden trefflichen Elementen zur musikalischen Bildung, öfters nur Ergebniss einer verfehlten Methode und unzweckmässiger Auswahl der Tonstücke. Mehr wie jede andere Kunst ist die Musik sinnlicher Natur, die nur in ihrer tiefern Entwickelung, in ihrer Theorie und Setzkunst zur ästhetischen Wissenschaft wird. Es bedarf demnach die musikalische Pflege einer sorgfältigen Berücksichtigung des Empfindungsvermögens bei den Zöglingen, und, wie bei dem psychologischen Arzte, fordern wir bei dem Meister der Tonkunst, bei dem Kompositeur und Lehrer S e e l e n k u n d e, und eine, nach der Individualität der Schüler zu bemessende Anwendung derselben.

Freilich sind die Kompositionen, welche die Zweckmäsigkeit im Fortschreiten auf der schwierigen Bahn mit dem Angenehmen verbinden, nicht allzuhäufig, und in der Masse der neueren Productionen geht auch häufig das einzelne Geeignete verloren, kömmt nicht zur allgemeinen Kunde, und nicht zur Gemeinnützigkeit. Um so mehr halten wir es daher für unsere Pflicht, auf ein Werkchen aufmerksam zu machen, das obige Bemerkungen veranlasste, weil es den darin angedeuteten Bedingungen entspricht; dasselbe ist für Klavier-Spieler, die schon Schwieriges zu leisten vermögen, für Dilettanten, die auf eine angenehme Weise fortschreiten wollen, weise berechnet, und führt den Titel:

*„Récréations musicales, Rondeaux, Variations, Fantaisies, pour le Pianoforté, composées sur 24 thèmes favoris, par H. Herz, en 4 cahiers, chez les fils de B. Schott à Mayence, Anvers et Paris.“*

Lange haben wir keine musikalische Hervorbringung vor Augen gehabt, die so sehr geeignet ist, Nutzen, Liebe zur Kunst zu stiften und Fortschritte zu erwirken, als die erwähnten *Récréations*, indem alle Stücke eben so vorzüglich schön und anziehend als zweckmässig behandelt sind, so dass wir mit dieser Empfehlung den Dank der Eltern, Schüler und Lehrer zu verdienen glauben.

Neue Mainzer Zeitung.

---

# Würde der Frauen.

*Gedicht von Schiller.*

In Musik, als Duett für Sopran oder Tenor und Bass mit Begleitung des Pianoforte gesetzt

von

## F. H. Held.

Preiss 1 Rthlr. oder 1 fl. 48 kr.

Dieses Werk wurde allgemein günstig aufgenommen, und jeder, der es einer eigenen Prüfung unterwirft, wird

es in seinen Erwartungen befriedigt aus den Händen legen. Hier und in München wurde es zu wiederholten Malen und immer mit gesteigertem Beifalle vorgetragen.

In unserer Buchhandlung erschienen und in allen soliden Buch- und Musikalien-Handlungen des In- und Auslandes zu haben.

*Math. Rieger'sche Buchhandlung*
in Augsburg.

---

# *La Romance.*

## COLLECTION

de

## 60 *Romances, Chansonnettes et Nocturnes inédits;*

Mis en musique par

*Mmes Cinti-Damoreau, Duchambge, Malibran, et MM. A. de Beauplan, Bérat, Bruguière, Labarre, Monpou, Panseron, C. Plantade, Romagnesi, E. Troupenas.*

Ornés de lithographies exécutées par les meilleurs artistes.

Cette publication ne doit pas être confondue avec celles du même genre, annoncées depuis peu, comme devant offrir à bas prix un certain nombre de Romances, sans lithographies, prises au hasard parmi les compositions l'auteurs plus ou moins connus.

Les Éditeurs de La Romance, habitués depuis longtemps à publier les oeuvres de ce genre qui jouissent de la faveur du public, ont formé entre eux une société pour offrir à leurs souscripteurs les plus jolies Romances qui paraîtront dans les cours de l'année. Ils espèrent que leurs noms, indiqués au bas de ce Prospectus, seront une garantie suffisante de l'exécution de leurs promesses.

Cette Collection, imprimée sur très beau papier, sera divisée en douze livraisons, composées chacune de cinq Romances à lithographies, revêtues d'une belle couverture. Il paraîtra une livraison vers le milieu de chaque mois, à partir du 15

janvier prochain. Le prix de la souscription, qui doit être payé d'avance, est de:

fl. 9 kr. 20 ou 20 fr. avec acc. de piano. fl. 5 kr. 36 ou 12 fr. avec acc. de guitare.

On souscrit chez *E. Troupenas*, rue St.-Marc, nº 23 et chez les fils de *B. Schott* a Mayence et Anvers.

---

COLLECTION

de

***Six Galops brillans***

composés

pour les Bals de l'Académie royale de Musique à Paris

composés par

*MM. Auber, Boieldieu, Carafa, Halery, H. Herz et Labarre*

arrangés pour le Piano

par

**Henry Herz.**

---

COLLECTION

de

***Sept Galops brillans***

composés

pour les Bals de l'Académie royale de Musique à Paris

composés par

*Madame De la Vigne et MM. Boieldieu fils, Gide, Leborne, le Prince de la Moscowa, Musard et E. Troupenas*

arrangés pour le Piano

par

**V. Rifaut.**

Mayence et Anvers chez les fils de *B. Schott*. Paris chez *E. Troupenas* et a Londres chez *Goulding* et *Dalmaine*.

---

## Anzeige
### von
# Verlags-Eigenthum.

Im Verlage der Unterzeichneten erscheint in Kurzem mit Eigenthumsrecht:

## *Aloys Schmitt*
## neuestes Concert in Es-dur.
### *Op.* 76.
### für Pianoforte mit oder ohne Begleitung des Orchesters.

Indem wir uns erlauben, das verehrte musikalische Publikum auf dieses, nach Kenner-Urtheil gediegenste, Werk des rühmlichst bekannten Componisten aufmerksam machen zu dürfen, ersuchen wir diejenigen unserer resp. Herren Collegen, welche unverlangt keine Nova annehmen, ihre etwaigen Bestellungen darauf uns baldigst zukommen zu lassen, unter gefälliger Angabe, ob sie das Werk mit oder ohne Begleitung des Orchesters zu erhalten wünschen.

Wien den 1. September 1833.

Trentsensky et Vieweg.

## Fagottist, — Musikdirector.

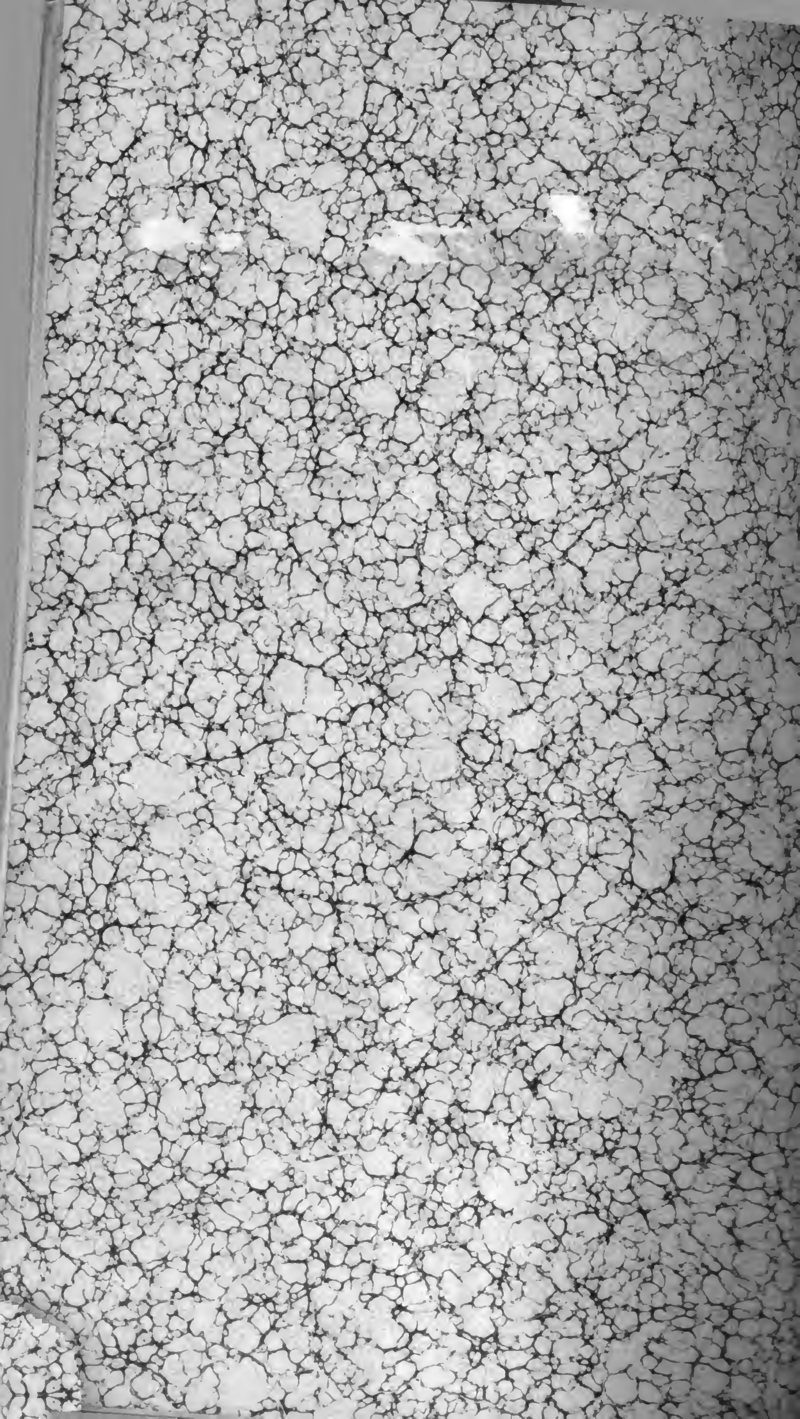
Ein in Deutschland vortheilhaft bekannter Fagottist, der alle Blasinstrumente gründlich zu behandeln, und dafür zu setzen versteht, auch früher mehren Militair-Musikchören als Director vorgestanden, wünscht wieder ein derartiges Engagement zu erhalten, (am liebsten bei einem Dilettantenverein, wobei er sich erforderlichen Falls verpflichten würde, in der Harmonielehre Unterricht zu ertheilen,) — oder auch als Fagottist in einem ständigen Theater-Orchester angestellt zu werden.

Im Verlage dieser Zeitschrift wird unter portofreien Briefen das Nähere mitgetheilt.

*B. Schott's Söhne.*

Der Unterzeichnete kann, — und zwar unaufgefodert, den sich vorstehend empfehlenden Mann, bestens empfehlen.

*Gfr. Weber.*




Digitized by Google